

AVTEM NON SVNT RERVVM NATVRA

Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos

Volume I

Cátia Henriques **Mourão** Rodrigues



Dissertação de Doutoramento em
História da Arte da Antiguidade

Departamento de História da Arte

2010

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em História da Arte da Antiguidade, realizada sob a orientação científica do
Professor Doutor Manuel Justino Pinheiro Maciel, Professor Associado do
Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese/ Dissertação /Relatório /Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Lisboa, 10 de DEZEMBRO de 2010

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 10 de Dezembro de 2010

À memória dos meus avós

A pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar.

HORÁCIO, *Arte Poética*, 5

Todos os seres circulam uns nos outros, por conseguinte todas as espécies... tudo está num fluxo perpétuo... Todo o animal é mais ou menos homem; todo o mineral é mais ou menos planta; toda a planta é mais ou menos animal. Não há nada de preciso no que respeita a natureza...

Denis DIDEROT, «O sonho de D'Alembert», in *Obras*

▷ ÍNDICE

VOLUME I

▷ Resumo	13
▷ Abstract	14
▷ Agradecimentos	15
▷ Preâmbulo	19
▷ <i>Autem non sunt rerum natura</i> – Definição de conceitos e considerações sobre as criaturas heteromórficas na Antiguidade	25
• <i>Diferenças entre fenómenos reais e criações míticas de teratomorfismos, hibridismos e metamorfoses</i>	26
• <i>A Hýbris como transposição das normas e seus efeitos de progressão ou regressão</i>	39
• <i>O heteromorfismo apolíneo como imagem das transposições progressivas</i>	43
• <i>O heteromorfismo dionisiaco como imagem das transposições regressivas</i>	48
• <i>Continuidades</i>	54
• <i>Considerandos</i>	65
▷ <i>Heteromorfismos em mosaicos hispano-romanos</i> – Panorama geográfico e temático e contexto sociocultural, religioso, económico e técnico	71
• <i>Distribuição geográfica e quadros comparativos</i>	72
1. Teratomorfismos	72
2. Hibridismos	72
3. Pseudo-teratologias e pseudo-hibridismos	74
4. Metamorfoses em progressão	74
• <i>Contextos temáticos das figurações heteromórficas nos mosaicos hispânicos</i>	76
1. Ciclo báquico	77
2. <i>Mirabilia aquarum</i>	86
3. Evocações cosmogónicas	104
4. Ciclo órfico	107
5. Cenas idílicas	114
6. Metamorfoses em progressão	119
7. Apotropismos e propiciações	121

8. Cenas moralizantes e vitoriosas	126
• <i>Circunstâncias da escolha e da representação</i>	148
▶ Iconografia e simbolismo – <i>Características e sentidos das figurações heteromórficas em mosaicos hispânicos</i>	157
1. Figurações teratomórficas	157
1.1 Geminações	157
– Gerião	157
– Cérbero	161
1.2. Gigantismos	165
– Polifemo	165
1.3. Nanismos	170
– Pigmeus	170
2. Figurações híbridas	183
2.1. Hibridismos entre mamíferos	183
– Centauros	183
– Minotauro	192
– Pã	199
– Sátiros	207
2.2. Hibridismos entre mamíferos e aracnídeos	211
– Personificação zodiacal de Escorpião	211
2.3. Hibridismos entre mamíferos e répteis	213
– Hidra de Lerna	213
– Quimera	216
2.4. Hibridismos entre mamíferos, répteis e aves	225
– Medusa	225
2.5. Hibridismos entre mamíferos e aves	235
– Vitórias	235
– Génios das Estações, dos Meses e da Natureza	242
– Lares, ou Penates	246
– Eros/Cupido	248
– Eroles	257
– Psique	263
– Soter (?)	268
– Úrano/Céu	272

– Ventos	274
– Sereias	288
– Esfinge	299
– Pégaso	305
– Grifos	312
2.6. Hibridismos entre mamíferos, aves e vegetais	320
– Grifos	320
– Génios da Natureza	321
2.7. Hibridismos entre mamíferos e vegetais	324
– Génios das Estações	324
– Tiberino	327
2.8. Hibridismos entre mamíferos e crustáceos	332
– Talassa	332
2.9. Hibridismos entre mamíferos, crustáceos, peixes e vegetais	338
– Oceano	338
– Tritões, Rode e Ictiocentauros	356
2.10. Hibridismos entre mamíferos e peixes	370
– Aqueloo	370
– Cavalos-Marinhos	372
– Asininos-Marinhos, Caprídeos-Marinhos, Ovídeos-Marinhos, Bovídeos-Marinhos, Cervídeos-Marinhos e Panterídeos-Marinhos	380
– <i>Ketoi</i>	384
2.11. Hibridismos entre mamíferos, peixes e aves	389
– Cavalo-Marinho alado	389
– Grifos-Marinhos	390
2.12. Hibridismos entre não mamíferos	392
– Ládon	392
3. Figurações pseudo-teratológicas e pseudo-híbridas	397
3.1. Pseudo-geminações	397
– Busto báquico reversível	397
– Pavões	400
3.2. Pseudo-hibridismos entre mamíferos e aves	401
– Elementais psicopompos	401

4. Figurações em metamorfose	403
4.1. Metamorfoses entre mamíferos	403
– Actéon transformando-se em veado	403
4.2. Metamorfoses entre mamíferos e vegetais	407
– Dafne transformando-se em loureiro	407
▷ <i>Conclusão</i>	409
▷ <i>Principais diferenças entre heteromorfismos reais e míticos</i>	415
▷ <i>Principais diferenças entre híbridos justapostos e aglutinados</i>	416
▷ <i>Glossário</i>	417
▷ <i>Índice remissivo do bestiário fantástico</i>	425
▷ <i>Bibliografia</i>	429

VOLUME II

(Vide Índice no respectivo Volume)

▷ **RESUMO**

AVTEM NON SVNT RERVVM NATVRA

Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos

Cátia Mourão

PALAVRAS-CHAVE: bestiário fantástico; híbridos; monstros; deformidades; metamorfoses; iconografia; mosaicos romanos.

Na presente dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade são analisadas, do ponto de vista formal, compositivo, temático e simbólico, as figurações heteromórficas (teratologias, hibridismos, metamorfoses em progressão e algumas variantes decorativas) registadas num vasto conjunto de mosaicos da antiga Hispânia romana, território hoje correspondente a Portugal e Espanha.

Começando por distinguir as diferenças entre fenómenos reais e recriações míticas de excepção à norma morfológica de cada espécie, e por salientar as relações psicossomáticas das personagens representadas – numa correspondência entre integridade corporal e moralidade, ou corrupção física e imoralidade, e entre beleza, virtude e prémio, ou fealdade, vício e castigo, características que enfatizam o papel dos protagonistas como seres civilizados ou bárbaros e como coadjuvantes ou oponentes dos heróis na narrativa mitológica, em todo o caso promotores de uma noção de equilíbrio baseada na harmonia dos opostos –, o estudo permite não só reconhecer o valor destas criaturas como alegorias morais, mas também perceber a sua função didáctica na formação das mentalidades greco-romana, e ainda aferir o grau de aculturação nas Províncias mais ocidentais do Império.

Torna-se igualmente possível determinar as incidências de cada figura por tema e área geográfica, definir as preferências dos encomendantes e avaliar os conhecimentos dos artesãos sobre os modelos, constatar a proximidade ou o afastamento em relação a outros mosaicos extra-peninsulares e a outras formas artísticas e literárias coevas, assim como entender a evolução diacrónica e sincrónica da iconografia dos seres com morfologias imaginárias até à Idade Média.



▷ **ABSTRACT**

AVTEM NON SVNT RERVM NATVRA

Heteromorphic figurations in roman Hispania's mosaics

Cátia Mourão

KEYWORDS: fantastic bestiary; hybrids; monsters; deformities; metamorphosis; iconography; roman mosaics.

In this doctor's degree thesis in Art History of Antiquity we analyse the formal, compositional, thematic and symbolic dimensions of the heteromorphic figurations (teratologies, hybridisms, metamorphosis in progress and some decorative variations) registered in a vast range of mosaics found in roman Hispania, nowadays corresponding to Portugal and Spain.

Beginning with a distinction between real and mythical exceptions to the morphological pattern of each specie and with an enhancement of the psychosomatic manifestations in these figures – in a correspondence between body integrity and morality, or physical corruption and immorality, and between beauty, virtue and prize, or ugliness, vice and punishment, characteristics that emphasise the role of the protagonists as civilized or barbarian and as adjuvants or opponents to the heroes in the myths, in any case promoters of a sense of balance based on the harmony of opposites –, the study allows us not only to recognize the value of these creatures as moral allegories, but also to understand their didactical function in educational training of greco-roman ethical awareness, and even determine the degree of acculturation in the most occidental Provinces of the Empire.

It is also possible to check the incidence of each figure by subject and geographical area, to know the commissioners' preferences and assess the craftsmen's knowledge of the models, to point out the similarities and differences from other foreign mosaics, the compliance or deviation from other coeval art and literature, and to track the diachronic and synchronic evolution of the iconography of the mythological creatures with unreal morphologies until the Middle Ages.



▷ **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Professor Doutor Justino Maciel, pela oportunidade de estudo, pela indispensável confiança e inestimáveis ensinamentos;

A todos os autores da bibliografia consultada, desde a Antiguidade até aos nossos dias, pela generosidade com que partilharam as suas reflexões sobre o tema, sem o qual este trabalho teria ficado indubitavelmente mais pobre e enfraquecido na lavoura pioneira;

Às Professoras Doutora Maria Luz Neira Jiménez, da Universidad Carlos III de Madrid (UC3M, Espanha), e Doutora Guadalupe López Monteagudo, do Consejo Superior de Investigaciones Científicas do Centro de Ciencias Sociales y Humanidades (CSIC-CCSH, Espanha), pela extraordinária solicitude no envio de bibliografia e iconografia cruciais para o estudo dos mosaicos com temas aquáticos no actual território espanhol e pelos convites para participar com uma comunicação no V Seminario Internacional sobre Mosaicos Romanos (na UC3M) e a integrar o grupo de investigação internacional para o estudo da produção e comércio dos Mosaicos Romanos da Bética. A elas expresso a minha maior gratidão;

À Doutora Mercedes Durán Penedo e à Doutora Irene Mañas Romero (CSIC-CCSH, Espanha), e à Doutora Maria del Pilar San Nicolás Pedraz, da Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Espanha), pela preciosa partilha de ideias aquando do Colóquio Internacional da Associação Internacional para o Estudo do Mosaico Antigo (AIEMA), na Turquia, e do V Seminário Internacional sobre Mosaicos Romanos, em Madrid;

À colega e amiga Doutora Maria Teresa Caetano, pelo convite ao estudo do mosaico de Alter do Chão, pela generosidade absoluta com que partilhou a sua biblioteca e pelos momentos de catarse;



Ao Arqueólogo Jorge António, da Câmara Municipal de Alter do Chão, pela oportunidade de estudo e divulgação nacional e estrangeira do mosaico de Alter do Chão;

À Dr.^a Simonetta Luz Afonso, do Instituto Camões, pela Bolsa de Estudo que viabilizou a minha deslocação à Turquia, para a primeira apresentação internacional do mosaico de Alter do Chão no Colóquio da AIEMA;

À Professora Doutora Catherine Balmelle, da École Normale Supérieure de Paris (ENSP, França), pelo convite para participar com uma comunicação sobre o mosaico de Alter do Chão no Seminário Peinture et Mosaïque Antiques en Orient et en Occident (SPMAOO);

À Dr.^a Mirian Oliveira, da Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA), pelo apoio na tradução do texto da comunicação sobre o mosaico de Alter do Chão, apresentada no SPMAOO;

Aos Professores Doutor Jean-Pierre Darmon, do Centre Henri-Stern de Recherche sur la Mosaïque Antique (UMR, França), Doutora Janine Lancha, da Missão Luso-Francesa para o estudo dos mosaicos do Sul de Portugal, e Doutora Katherine Dunbabin, da McMaster University (McMU, Canadá), pelas sugestões de leitura e datação do mosaico de Alter do Chão;

À Professora Doutora Anne-Marie Guimier-Sorbets, da Université de Paris X (UPX, França), pelo envio de bibliografia complementar sobre alguns mosaicos com temática dionisiaca e marinha;

Ao Prof. Dr. Olivier Dufault, da University of California (UCSB, Santa Barbara), pela abnegada partilha de conhecimentos sobre soteriologia cósmica, matéria em estudo no âmbito da dissertação de Doutoramento que está a desenvolver na McGill University (McG, Canadá);



Ao colega e amigo Mestre Virgílio Lopes, do Campo Arqueológico de Mértola, pela cedência de uma imagem do painel musivo com a Quimera, de *Myrtilis*;

À Dr.ª Maria de Jesus Monge, directora do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, pela cedência de uma imagem do fragmento musivo de Monte do Meio (Beja);

À Dr.ª Teresa Parra da Silva, Conservadora do Museu da Assembleia da República, pela compreensão e benevolência;

À Prof. Doutora Raquel Henriques da Silva, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pelo incondicional incentivo;

Ao meu primo Bruno Monteiro, pelos momentos de descontração;

Aos meus Pais pelo constante incentivo e lucidez;

Ao meu marido pela companhia e paciência;

Aos meus gatos pela serenidade;

A Fernando de Bulhões, sempre, pela força anímica;

A Jacó de Betsaida, pelo caminho percorrido.





▷ **PREÂMBULO**

A escolha de um tema de trabalho depreende sempre uma motivação pessoal e por vezes decorre do aprofundamento de uma matéria anteriormente abordada. Com efeito, o ensaio que ora se apresenta resulta do especial fascínio pelas representações de seres híbridos incluídas na dissertação de Mestrado em História da Arte da Antiguidade sobre motivos aquáticos em mosaicos do actual território português¹. Analogicamente, o interesse estendeu-se às demais figuras heteromórficas², *id est* a todas aquelas que literalmente diferem das ortomórficas³ por apresentarem características físicas inexistentes na Natureza, mesmo considerando as ocorrências reais de excepção teratomórfica⁴, ambígua ou metamórfica⁵. Extravasando, por conseguinte, o meio aquático, passámos a contemplar todas as criaturas com morfologias extraordinárias, que nas palavras de Séneca (4 a.C. – 65 d.C.) – *hæc autem quæ non sunt rerum natura*⁶ – não são fruto da Natureza mas sim da imaginação humana e que encontram na arte musiva uma dimensão policromática e uma liberdade plástica dificilmente observadas na escultura e muito escassas na pintura remanescente.

Os limites geográficos nacionais foram também, logicamente, extravasados, abarcando-se já toda a Península Ibérica, uma vez que a circunscrição fronteiriça actual

¹ MOURÃO, 2008 a.

² Para uma definição do termo *HETEROMÓRFICO*, uide Glossário.

³ Para uma definição do termo *ORTOMÓRFICO*, uide Glossário.

⁴ Para uma definição do termo *TERATOMÓRFICO*, uide Glossário.

⁵ Para uma definição do termo *METAMÓRFICO*, uide Glossário.

⁶ SÉNECA, *Epístola* 58 (15): *In rerum iniquiunt natura quædam sunt, quædam non sunt, et hæc autem quæ non sunt rerum natura complectitur, quæ animo succurrunt [...]*. («Na natureza [...] há coisas que existem e coisas que não existem; ora mesmo estas estão compreendidas na natureza. É o caso dos produtos da imaginação [...]»). Destas palavras retirou-se o título do nosso trabalho. A expressão de Séneca lembra uma outra que alguns anos antes havia servido de título ao poema de Lucrécio (94 a.C. – 50 a.C.): *De Rerum Natura* (*Sobre a natureza das coisas*, I, II e III).



revela um panorama irremediavelmente lacunar pela divergência das realidades territoriais e culturais da Hispânia colonial romana relativamente ao perímetro dos dois países que hoje compõem o espaço peninsular. Tal abrangência aspira, mormente, a proporcionar uma visão analítica contextual e diacrónica, própria da História da Arte, sobre a distribuição do bestiário fantástico e sobre o seu desenvolvimento formal ao longo das épocas no mosaico das Províncias mais ocidentais do Império Romano. Não pretende, no entanto, apresentar um levantamento cabal de carácter arqueológico, com análise específica de todas as técnicas musivas e contagem da densidade de tesselas por decímetro quadrado, posto que não é na área de Arqueologia que a presente tese se integra mas sim numa disciplina que, apesar de concomitante em certos aspectos, foi sempre distinta daquela na Licenciatura em História da nossa Instituição – e que mais recentemente se emancipou numa Licenciatura exclusiva⁷; esta dissertação também não aspira a constituir um *corpus* de todos os mosaicos hispano-romanos com figurações heteromórficas, visto que para além de o nosso propósito não ser o de uma abordagem inventarial, também não olvidamos que o nosso conhecimento sobre o acervo peninsular descoberto é – e será sempre – parcial. Para este facto contribuem não apenas o carácter privado de certas colecções, mas também as limitações de acesso a exemplares enterrados, cobertos ou conservados em reservas museológicas, e ainda as perdas originadas por catástrofes naturais, transformações urbanas, evoluções no gosto, mudanças de credo, *damnatio memoriae* ou vandalismos gratuitos, sem esquecer ainda o ritmo, as assimetrias e as vicissitudes dos trabalhos arqueológicos nas diversas regiões em análise, que, a qualquer momento, numa escavação casual ou metódica, podem vir a revelar novos exemplares e, conseqüentemente, a reverter os resultados actuais, refutando ou confirmando teorias apoiadas em bases aparentemente sólidas.

Cientes destas circunstâncias, optámos por contemplar um conjunto de mosaicos que acreditamos ser não apenas bastante satisfatório, mas também muito significativo da

⁷ Sobre esta matéria leiam-se as palavras de Justino Maciel, cuja Obra incide na Antiguidade Tardia e se integra «no âmbito da História da Arte, disciplina que nos últimos anos tem desempenhado um papel insubstituível e fecundo na dinamização dos estudos sobre a Arte, a História e a Cultura em Portugal» (MACIEL, 1996, p. 13).



expressão do fantástico na arte musiva da Hispânia romanizada. Tomando sempre tais exemplos como indicadores referenciais e não como números absolutos, trabalhámo-los norteados por uma metodologia interdisciplinar (que não se confina às Ciências Sociais e Humanas, alargando-se pontualmente à Medicina, à Zoologia e à Astronomia, por necessidade de rigor conceptual e vocabular) para contextualizarmos os objectos de estudo na cultura, religião, filosofia, psicologia, sociedade, economia, usos e costumes, e, obviamente, na produção artística coeva em todo o Império. cremos que este método de análise conjuntural permite entender o modo como os mosaicos com figurações heteromórficas reflectem o grau de aculturação do ideário mítico romano e a dinâmica evolutiva deste na antiga Hispânia; cremos também proporcionar um entendimento sobre a maneira como os sentidos estéticos e morais do fantástico progrediram nas suas duas vertentes periférica e erudita (a primeira dependente da qualidade da cultura iconográfica do mosaicista ou do gosto pessoal do encomendante, e a segunda da intensidade da influência dos modelos vindos de outras Províncias); cremos igualmente permitir equacionar a relação das figurações híbridas animadas com as teogonias, questionar a sua aproximação e afastamento delas, e compreendê-las como ensaios “re-criativos” sobre a Criação, onde o homem romano projectou os seus anseios e receios, experimentou as suas capacidades e limitações para tentar superar-se e conseguiu forjar um ideário mítico exemplar, de exímio valor pedagógico; cremos ainda permitir reconhecer os mosaicos duplamente como documentos de um tempo e de uma civilização mas também como objectos artísticos de fruição estética transcronológica que perduram além do seio original, continuando a suscitar interpretações transcontextuais que os enriquecem de sentidos e fascínio.

No primeiro volume começámos por esclarecer os conceitos de teratologia, hibridismo e metamorfose, ressaltando as diferenças circunstanciais e anatómicas entre os casos verídicos e os míticos; prosseguimos com a criação e a definição de diversas tipologias heteromórficas, de acordo com as diferentes composições morfológicas dos seres imaginários, para tornarmos mais claras as especificidades de cada exemplo analisado; avançámos com algumas considerações sobre os valores morais e estéticos destas figuras fantasiosas e sobre as suas funções didácticas na Antiguidade e no dealbar da



Idade Média; continuámos depois com a delimitação do panorama hispânico musivo com figurações heteromórficas, contemplando a sua distribuição geográfica (para o que recorremos a um mapa com sinalização das Províncias e elaborámos vários quadros comparativos) e identificando as principais temáticas em que surgem; elencámos, de seguida, as figuras por composições morfológicas e analisámos detalhadamente cada uma em termos iconográficos e simbólicos, compreendendo as variantes, as especificidades regionais, as influências de outras regiões extra-hispânicas, as contaminações de outras civilizações não romanas e de novas correntes ideológicas e religiosas, bem como a evolução iconográfica que sofreram ao longo do tempo. Finalmente elaborámos um glossário dos termos teórico-ideológicos e morfológicos para melhor compreensão das tipologias que criámos e das descrições que fizemos.

No segundo volume apresentámos a selecção de mosaicos pelas Províncias ibéricas, respectivamente *Gallæcia*, *Tarraconensis*, *Bætica*, *Lusitania* e *Carthaginensis*, ficando de fora a *Balearica* por não se lhe conhecerem registos com características integráveis neste estudo. Optámos por esta organização porque nos parece ser aquela que melhor reflecte a realidade tardo-romana da nossa Península – da qual nos chega a maior parte do legado –, tal como a concebeu Diocleciano entre 293 e 305 d.C. no contexto de uma reestruturação geral do Império. No entanto, a indicação das cronologias de cada peça permite uma remissão dos exemplares mais antigos para o respectivo panorama de delimitação territorial.⁸ Além das datações, sempre que possível

⁸ No final da primeira fase da conquista romana da Península Ibérica, em 197 a.C. (ainda no período Republicano), o território foi dividido em duas Províncias: a Citerior (a Leste – inicialmente circunscrita à faixa litoral e progressivamente estendendo-se até ao interior centro, até 133 a.C. – e delimitada a Norte pelos Pirenéus) e a Ulterior (a Sul – primeiramente tendo como fronteira natural o rio Guadalquivir e depois terminando nas margens do rio Tejo, em 133 a.C.); Concluída a conquista, entre 27 e 13 a.C. (já no período Imperial) o general Agripa, por ordem do Imperador César Augusto, organizou a Península em 3 Províncias (subdivididas em *conventus* jurídicos): a *Tarraconensis* (correspondendo à antiga Citerior, acrescentada com toda a faixa litoral Norte e parte Oeste da Ulterior até ao rio Douro, tendo capital em *Tarraco*), a *Bætica* (correspondendo à parte da antiga Ulterior a Sul do rio Guadiana, tendo capital em *Corduba*) e a *Lusitania* (a Norte do Guadiana, até ao Douro, tendo capital em *Emerita Augusta*); Em 214 d.C., o Imperador Caracala subdividiu a *Tarraconensis* para criar uma quarta Província: a *Gallæcia* (a Norte do Douro, tendo capital em *Bracara Augusta*); Em 298 d.C., o



constam ainda informações sobre as dimensões, as proveniências, as actuais localizações dos mosaicos ou dos fragmentos, as características das suas composições e as detalhadas descrições de cada figura heteromórfica representada. Infelizmente, como na maioria das vezes não dispomos de informações sobre o entrecho arquitectónico original dos conjuntos musivos, nem sempre nos foi possível analisarmos e entendermos a pertinência e a relevância que assumiriam nos compartimentos das *domus* e das *uillæ*.

Em ambos os volumes optámos por só não traduzir as citações em castelhano, não apenas pela facilidade de entendimento da Língua, cuja origem latina é comum, mas sobretudo pelo facto de a maioria dos exemplares que compõem o nosso acervo de estudo se localizar em actual perímetro espanhol e de ter merecido o cuidado estudo de investigadores que se expressaram na sua Língua natal. A nossa decisão constitui também uma deferência pessoal para com as especialistas que mais nos auxiliaram no presente trabalho e a quem já previamente agradecemos.

Imperador Diocleciano dividiu novamente a *Tarraconensis* para criar a quinta Província: a *Carthaginensis* (a Sudeste, fazendo fronteira com a *Bætica* a Sudoeste, com a *Lusitania* a Oeste, com a *Gallæcia* a Noroeste e com a *Tarraconensis* a Norte e a Nordeste); Em 385 d.C., o Imperador Juliano criou uma sexta Província: a *Balearica* (correspondente às ilhas Baleares, no Mar Mediterrânico – o *Mare Nostrum*). Estas seis Províncias estavam agrupadas na *Diæcesis Hispaniarum* (com capital em *Emerita Augusta*), cuja incluía também a *Mauritania Tingitana* (já no Norte de África). Vide **GARCIA y BELLIDO**, 1968.





► AVTEM NON SVNT RERVVM NATVRA

Definição de conceitos e considerações sobre as criaturas heteromórficas na Antiguidade

O imaginário mitológico romano germinou a partir de um legado etrusco, floresceu com a aculturação grega (e respectivas influências indo-europeias e egípcias), disseminou-se nos exercícios de colonização provincial, reinventou-se na sedução das religiões orientais e converteu-se com a cristianização do Ocidente. Neste sincrético processo evolutivo, que nasceu no útero mediterrânico e decorreu no fecundo limbo entre a realidade e a fantasia, o Homem foi reutilizando e manipulando os modelos do macrocosmo real para dar forma a um microcosmo mítico, identicamente organizado na altercação de opostos, nos movimentos de fluxo e refluxo, nas relações de causa e efeito e igualmente povoado por seres vivos (animais e plantas) com diversas morfologias, algumas harmoniosas e outras teratomórficas, híbridas ou metamórficas, cujo *modus operandi* reflecte a dualidade da existência, marcada pela conformidade ou desacordo com as normas da Sociedade e da Natureza. Todavia, não sendo o mundo mítico uma reprodução mimética, ou verosimilhante, do real (*mimesis physeos*, em grego, ou *adoptio natura imitatur*, em latim)⁹, mas sim uma recriação nemésica, ou dissemelhante (*nemesis*), deste, apresenta situações e soluções próprias, inexistentes na Sociedade e na Natureza, e sobremaneira inverosímeis não apenas ao nível das actuações e dos poderes das criaturas que o habitam, mas também das suas características físicas. Ao debruçarmo-nos sobre estas últimas, tentaremos primeiro

⁹ Sobre os conceitos antitéticos de *mimesis* e de *nemesis*, aconselha-se a leitura de **LOMBARDO**, 2003, p. 16 e 17 e 72 e 73. A *mimesis* foi diferentemente analisada por Platão e por Aristóteles: no Epílogo de *A República* (X.1-X.8 - 595a-608b), redigida no Séc. IV. a.C., Platão definiu-a como uma cópia inexacta da realidade e um logro forjado pelo artista, pelo que rejeitava a sua prática; por seu turno, em *Arte Poética* (Séc. IV a.C.), Aristóteles considerou-a uma imitação não limitada à reprodução fiel da natureza mas sim representativa da percepção sobre a realidade – de acordo com o pensamento platónico sobre as ideias – e, por conseguinte, uma recriação do real decorrente do processo cognitivo (conhecimento e reconhecimento). Fora estas particularidades, de um modo geral considera-se que a *mimesis* é uma produção verosímil com base em modelos da natureza e que a *nemesis* é uma produção inverosímil e assumidamente fantasiosa que parte dos modelos da natureza e transmuda-os de modo a criar novas formas e realidades.



evidenciar as diferenças entre os vários fenómenos naturais e imaginários de excepção à regra (*nómos*) das morfologias, para percebermos a disparidade das suas representações; explicaremos depois os significados que cada tipologia excepcional carregava na Antiguidade pagã politeísta, desde a época grega arcaica (em que se conceberam as primeiras Teogonias) até ao período romano tardio (em que se introduziram as religiões orientais monoteístas); verificaremos ainda como tais valores pagãos se perpetuaram ou transformaram nos tempos de afirmação do cristianismo (período paleocristão¹⁰) e já na Idade Média (até ao Ano Mil).

- ***Diferenças entre fenómenos reais e criações míticas de teratomorfismos, hibridismos e metamorfoses***

Tanto os teratomorfismos reais como os míticos compreendem desproporções e malformações (normalmente congénitas) por desdobramento ou supressão ao *métron* de uma única espécie. No entanto, os segundos diferem dos primeiros pela superlativação dos resultados ao ponto da improbabilidade e pela anormal amplificação das capacidades, em vez da diminuição dos poderes¹¹ ou até mesmo da incapacidade. É o que se verifica nos casos de Gerião (humanóide trigémeo siamês) e de Ortro (canídeo com três cabeças), e também nos casos dos Ciclopes (humanóides gigantes com um só olho) e dos Pigmeus míticos (humanóides excessivamente pequenos). Efectivamente existem fenómenos reais de gemação siamesa, mas a maioria ocorre na forma dupla e não tripla ou superior¹² (com maior ou menor número de membros – monstruosidade por multiplicidade¹³, segundo Claude Kappler). Do

¹⁰ Tal como veremos nos casos específicos abordados no decurso deste ensaio, as representações artísticas desta evolução de conceitos e valores são ambíguas na Antiguidade Tardia, em especial no período Paleocristão. Nesse sentido, Justino MACIEL alerta para o facto de que «o conceito de paleocristão não é absolutamente claro em termos de Arte, integrando-se no contexto mais abrangente de Arte da Antiguidade Tardia.» (MACIEL, 1999, p. 58)

¹¹ GIL, 2006, p. 143

¹² Vide LEROI, 2009, p. 31-77.

¹³ Claude KAPPLER, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age*, Éditions Payot, Paris, 1980 (*apud* GIL, 2006, p. 135-136).



mesmo modo, o verdadeiro gigantismo¹⁴ (*monstruosidade por gigantismo*, segundo Kappler¹⁵) nunca é tão desproporcional como nos Ciclopes e não consta que algum caso até agora verificado estivesse associado à real ciclocefalia¹⁶ (manifestação monoftálmica catalogada como *monstruosidade por unicidade de membros*, de acordo com Kappler¹⁷). Também as várias expressões reais de reduzido crescimento, como se verificam nos verdadeiros Pigmeus (também designados por Pigmeus Africanos)¹⁸, nos Negritos Asiáticos¹⁹, nos Cretinos Neurológicos ou Mixedematosos²⁰ e ainda nos Anões (manifestações de nanismo²¹, consideradas por Kappler²² como monstruosidades por pequenez), não produzem efeitos tão significativos como se verifica nos Pigmeus míticos, normalmente representados com uma redução corporal à escala das aves²³ e com órgãos sexuais de proporções acintosamente desmesuradas e assumidamente caricaturais. A ocorrência factológica dos últimos fenómenos (gigantismo, ciclocefalia e nanismo) implica certas limitações físicas que dificilmente podem ser entendidas como sobredotações.

Os teratomorfismos reais seriam pouco frequentes na Antiguidade, embora em certas épocas tenham sido registados números acima da média, como no conturbado período republicano, em Roma (509-27 a.C.)²⁴, se bem que a maior parte dos relatos de prodígios desse tempo recuado seja conhecida pela colectânea já muito tardia de Júlio Obsequente, intitulada *Livro dos Prodígios* e lavrada no Séc. IV da Era cristã²⁵, onde a proliferação destas ocorrências era explicada como punição divina para os Homens. Esta crença da vingança superior firmava-se em tempos tão remotos, que já o grego

¹⁴ LEROI, 2009, p. 200-203. Para uma definição do termo *GIGANTISMO*, uide Glossário.

¹⁵ Claude KAPPLER, *Op. Cit.* (apud GIL, 2006, p. 135-136).

¹⁶ LEROI, 2009, p. 83-96. Para uma definição do termo *CICLOCEFALIA*, uide Glossário.

¹⁷ Claude KAPPLER, *Op. Cit.* (apud GIL, 2006, p. 135-136).

¹⁸ LEROI, 2009, p. 203-215.

¹⁹ LEROI, 2009, p. 207-208.

²⁰ LEROI, 2009, p. 220-224.

²¹ Para uma definição do termo *NANISMO*, uide Glossário.

²² Claude KAPPLER, *Op. Cit.* (apud GIL, 2006, p. 135-136).

²³ Vide LEROI, 2009, p. 191-240.

²⁴ MORGAN, 1984, p. 59; BEURET, 2001, p. 16.

²⁵ Júlio OBSEQUENTE, *Prodígios*, 16 (apud ECO, 2007, p. 109).



Eurípides havia afirmado que «o melhor de tudo é ser sensato e venerar os deuses. E creio também que é a mais sábia das práticas para os mortais dela usarem»²⁶...

Contudo, no dealbar do cientificismo naturalista, alguns autores como Tito Lívio (59 – 17 a.C.), adoptaram um “racionalismo céptico”²⁷ e contestaram a maior parte destes alegados monstros, considerando que muitas das descrições eram exacerbações resultantes da superstição de «homens simples» que, tomados pela credulidade, viam como prodígio a mais subtil diferença.²⁸

Tanto os hibridismos reais como os míticos compreendem o cruzamento entre espécies diferentes. Contudo, os segundos diferem dos primeiros pela total arbitrariedade das uniões, pelos resultados morfológicos que apresentam e pela sua excepcional força física, sendo disso exemplo o hibridismo duplo dos Centauros e o hibridismo triplo da Quimera. De facto, na Natureza também existem casos de hibridações entre diversas espécies, mas os limites para a miscigenação (como a anatomia, a estrutura de grupo, a maturação e a adequação morfológica ao meio) reduzem as ocorrências e circunscrevem-nas a raras situações entre seres que apresentam uma certa compatibilidade genética e morfologias relativamente próximas, como os equídeos e os asnos, os lobos e os cães e os tigres e os leões, por exemplo²⁹. Apesar de algumas concepções firmadas no Iluminismo enciclopedista postularem a existência de um denominador fisiológico comum a todos os seres³⁰ (de certo modo equivalente à noção alquímica de *espírito mercurial*), o que explicaria algumas misturas mais raras, ao contrário dos casos míticos os reais nunca contemplam

²⁶ EURÍPIDES, *As Bacantes*, 1150-1151.

²⁷ BEURET, 2001, p. 19.

²⁸ *credebant simplices ac religiosi homines* (Tito LÍVIO, *Desde a Fundação da Cidade*, XXIV 10, 6, apud BEURET, 2001, p. 20. Vide também XXI, 62, 1). Para um estudo alargado sobre a amplitude do conceito de teratologias na Antiguidade e sobre as diferenças entre os fenómenos reais e as recriações míticas, metafóricas e simbólicas dos monstros teratológicos, vide MORGAN, 1984, p. 27-69, em especial 47-48.

²⁹ Para uma síntese das teorias de Aristóteles e Galeno acerca da compatibilidade destas hibridações, vide MORGAN, 1984, p. 153-155.

³⁰ Vide DIDEROT, «O sonho de D’Alembert», in *Obras*, apud BERNARDO, in *Prefácio a DIDEROT*, 2007, p. 20. Desta obra citámos já, na abertura do nosso estudo, a frase angular da teoria a que nos referimos.



hibridações entre seres de espécies oriundas de Famílias e de Reinos diferentes (categorizadas por Kappler como casos de misturas de Reinos³¹) – como um humano e um cavalo (zooantropomorfismo) ou um leão, uma serpente e uma cabra (zoomorfismo misto) ou um animal e um vegetal (fitoantropomorfismo ou fitozoomorfismo) –, sendo que os organismos dos híbridos reais são coerentes, tendencialmente homogêneos e funcionais, e nunca incoerentes, heterogêneos e bizarramente desarticulados como os dos híbridos míticos. Além disso, por oposição aos híbridos reais, os míticos raramente ostentam as características fisionómicas dos progenitores e amiúde pertencem a espécies diversas das daqueles. Não revelando, pois, traços de hereditariedade – conceito científico ainda insipiente e muito empírico em Aristóteles e Lucrécio³² –, tornam óbvio que as regras que determinam a sua constituição não são de ordem genética mas sim imaginária, fortemente eivada de simbolismo.

As composições orgânicas míticas podiam resultar de justaposições ou de aglutinações³³. Nos processos de justaposição verifica-se a preservação da integridade corporal de uma espécie e a simples associação a ela de membros oriundos de outra espécie. Nos processos de aglutinação observa-se a associação de duas ou mais espécies diferentes, em proporções preferencialmente equitativas (embora se notem casos aleatórios) e com número equilibrado ou redundante de membros (duplicando os superiores ou inferiores, ou os dianteiros ou posteriores).

Neste ponto, importa esclarecermos que o presente estudo considera como híbridos os seres cujos elementos associados são de origem orgânica e que lhes substituem ou acrescentam membros ou capilaridades, manifestando uma relação também orgânica que poderá ser de ordem endógena ou exógena e não apenas decorativa. Assim, excluem-se todas as personificações de astros³⁴, que associam à forma humana plena as imagens-signo dos respectivos corpos celestes, já que em todos os casos encontrados estas associações manifestam sempre um indubitável carácter extra-

³¹ Claude KAPPLER, *Op. Cit.* (apud GIL, 2006, p. 137).

³² Sobre as questões da hereditariedade nos autores antigos, *vide* MORGAN, 121-180 e 347-349.

³³ Para as definições dos termos *JUSTAPOSIÇÃO* e *AGLUTINAÇÃO*, *vide* Glossário e Quadros (p. 416).

³⁴ Como as personificações da Lua e do Sol, no mosaico do Planetário, em Itália, ou seus congêneres no mosaico Cosmológico, em Mérida.



corporal. No entanto, contemplam-se as personificações de elementos naturais celestes (como Úrano-Céu e os Ventos) que apresentam elementos orgânicos associados e com valência funcional (*id est* locomotiva, porquanto permitem deslocamentos mais velozes). Do mesmo modo, excluem-se também todas as divindades fontenárias e fluviais representadas com forma inteiramente humana mas com folhas de cana ou junco sobressaindo de entre os cabelos³⁵, pois considera-se que estes elementos vegetais, embora sejam de origem orgânica, não apresentam uma ligação do tipo orgânico com a figura, mas sim ornamental, funcionando como atributos (à semelhança do que acontece com as espigas ou as uvas nos casos das Estações do Verão e do Outono ou ainda de Baco). Foram, porém, tidas em conta alguns casos que compreendem outros tipos de associações vegetais ou animais que estabelecem uma relação claramente orgânica com as figuras³⁶.

A possibilidade real do hibridismo tal como se apresenta nas mitologias grega e romana foi negada por alguns eruditos coevos. Xenófanes de Cólofon (c. 570-528 a.C.), filósofo naturalista que se opôs à concepção antropomórfica dos deuses, considerou os Titãs, os Gigantes e os Centauros como «invenções dos antigos»³⁷; Aristóteles (384 – 322 a.C.) esclareceu que «o nascimento de um pseudo-monstro, animal conjugado com outro, é impossível: constatamo-lo pelo tempo de gestação que é totalmente diverso no Homem, no carneiro, no cão, no boi; logo, é impossível que cada um deles nasça fora do seu tempo normal de gestação.»³⁸; por sua vez, Lucrécio (Séc. I a.C.) explicou que «não podem existir seres com natureza dupla e corpo duplo, formado por uma compactação de membros heterogêneos; as propriedades e as forças de cada uma das partes não se poderiam coordenar»³⁹. O mesmo autor acrescentou que «se o acaso aproximar a imagem de um cavalo da de um homem, dá-se uma sobreposi-

³⁵ Como a fonte Hipocrene, no mosaico de Valladolid (VOLUME II, p. 232).

³⁶ Como os rios Tibre e Aqueloo, nos mosaicos de Alter do Chão e Osuna (VOLUME II, p. 65, 66 e 83).

³⁷ XENOFANES DE CÓLOFON, *Fragmento 1* (apud **LOMBARDO**, 2003, p. 27).

³⁸ **ARISTÓTELES**, *História dos Animais*, IV, 769b. Sobre o pensamento de Aristóteles acerca dos híbridos e dos seres teratológicos, vide **MORGAN**, 1984, p. 121-141.

³⁹ **LUCRÉCIO**, *Da natureza das coisas*, V, 878 (apud **BEURET**, 2001, p. 71-72. Tradução livre do francês por Cátia Mourão). Sobre o pensamento de Lucrécio acerca dos híbridos: **MORGAN**, 1984, p. 102-108 e 221.



ção»⁴⁰, qual ilusão de óptica⁴¹, que poderá forjar a imagem de um Centauro. Esta esclarecedora parábola vem ao encontro da ideia estóica, defendida por Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.), segundo a qual se afirmava que «na natureza [...] há coisas que existem e coisas que não existem; ora mesmo estas estão compreendidas na natureza. É o caso dos produtos da imaginação⁴², tal como os Centauros [...]»⁴³. De facto, a imaginação enfatiza, desdobra, recombina e associa⁴⁴ de acordo com o princípio de que «a natureza possui modelos semelhantes, em número infinito, da espécie dos homens, da dos peixes, da das árvores; segundo esses modelos conforma-se tudo quanto é susceptível de vir a existir.»⁴⁵

Estes raciocínios pragmáticos parecem tornar óbvia a ficção das teogonias e esclarecem certamente o valor metafórico das criaturas mistas, mas, de facto, constituem excepções à regra do pensamento na Antiguidade. Com efeito, o filósofo naturalista grego Empédocles (c. 495 – 430 a.C.), que viveu entre Xenófanes e Aristóteles – tão cépticos quanto à existência real de híbridos com morfologias aglutinadas – terá afirmado que «nasce uma infinidade de seres que têm um rosto à frente e outro atrás, e um peito na frente e outro no lugar das costas. Outros apresentam um corpo de touro e uma cabeça de homem. Outros ainda que, pelo contrário, sobressaem por terem um corpo de homem e uma cabeça de touro: estes últimos têm o seu contraponto feminino, que apresenta membros delicados.»⁴⁶ Não parecendo especialmente preocupado em esclarecer o carácter real ou ficcional de tais concepções, o astrónomo, geógrafo e matemático Ptolomeu (c. 85 – 165 d.C.)

⁴⁰ LUCRÉCIO, *Sobre as coisas da Natureza*, V, 878 (apud **BEURET**, 2001, p. 71, p. 42. Tradução livre do francês de Cátia Mourão).

⁴¹ **BEURET**, 2001, p. 42.

⁴² **SÉNECA**, VI, *Epístola* 58 (15).

⁴³ **SÉNECA**, VI, *Epístola* 58 (15).

⁴⁴ Este processo designa-se por *imaginação combinatória* e foi reconhecida pelo filósofo David Hume (1711-1776) enquanto «capacidade de combinar as ideias ou de as antecipar, em suma, de as associar». (**AA.VV.**, 1994, p. 193)

⁴⁵ **SÉNECA**, VI, *Epístola* 58 (19).

⁴⁶ **EMPÉDOCLES** (obra desconhecida), citado por Cláudio **ELIANO** (**ELIANO**, *História dos Animais*, XVI, 29. Tradução livre do castelhano, por Cátia Mourão). Vide também **MORGAN**, 1984, p. 95-97.



compilou um total de 48 constelações na sua obra conhecida pelo título árabe *Almagesto*, de entre as quais 5 são dedicadas a animais híbridos justapostos e aglutinados e 1 a um animal que posteriormente veio a ser concebido como um híbrido multiforme: Centauro, Hidra, Sagitário, Capricórnio, Pégaso e Dragão.

Já em contexto romano, mesmo antes da crise do Século III, tanto as compilações de memórias e lendas como até algumas obras de aspiração naturalista integram numerosos exemplos de seres híbridos. Na *História Natural*, Plínio-o-Velho (23-79 d.C.) referiu que «uma embaixada de olisiponenses [...] anunciou ao imperador Tibério que tinha sido visto e ouvido, numa gruta, tocando búzio, um Tritão cuja forma é bem conhecida.»⁴⁷ Por sua vez, Na *História dos Animais*⁴⁸, Cláudio Eliano (175-235 d.C.) disse que «Demóstrato, no seu tratado sobre a arte da pesca, conta ter contemplado em Tânagra um tritão dissecado»⁴⁹. A estas situações, que já então suscitavam dúvidas⁵⁰ (apesar de, séculos mais tarde, em 1554, Damião de Góis as repetir na sua *Descrição da Cidade de Lisboa*⁵¹), Plínio-o-Velho juntou outros supostos “factos”, como o do Hipocentauro nascido na Tessália, sobre o qual testemunhou o imperador Cláudio, e cujo corpo se conservou em mel⁵², e Eliano acrescentou – ainda sobre o Tritão – que o Oráculo de Apolo, consultado em Dídima, asseverou a veracidade do híbrido marinho, pelo que «nestas circunstâncias, apresent[ava] os [seus] respeitos ao deus, devendo-se dar crédito a um testemunho de tal autoridade», sendo o arcano revelado

⁴⁷ **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, IX, (IV) 9. O autor afirmou ainda que «também na mesma costa se avistou uma [Nereide] em agonia e cujo canto triste os habitantes ouviram ao longe.» Tradução do latim por Amílcar Guerra (**GUERRA**, 1993, p. 29. Cfr. **MACIEL**, 2007, p. 35).

⁴⁸ Apesar de ser romano, Claudius Aelianus escreveu quase sempre em grego. Neste sentido, a obra a que nos referimos tem como título original *Περὶ Ζῴων Ἰδιότητος*, não obstante ser mais conhecida pela sua tradução latina *De Natura Animalium*.

⁴⁹ **ELIANO**, *História dos Animais*, XIII, 21. Tradução livre do castelhano por Cátia Mourão.

⁵⁰ Cláudio ELIANO começa o relato com algumas reservas: «Dizem que os pescadores não podem, em absoluto, dar conta rigorosamente exacta sobre os tritões, nem uma demonstração sólida da sua existência, mas seja como for, é facto que uma lenda muito difundida conta que no mar se criam cetáceos com aspecto humano até à cintura.» (**ELIANO**, *História dos Animais*, XIII, 21).

⁵¹ **GÓIS**, *Descrição da Cidade de Lisboa*, 5.

⁵² **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, VII, (III) 35.



«garantia suficiente para todo aquele, cuja mente é sã e cuja razão é sólida.»⁵³ Assim, «resulta claro que, se o deus, que tudo sabe, assegura também que há tritões, não é correcto que nós o duvidemos»⁵⁴...

Eliano contemplou muitos outros seres híbridos imaginários⁵⁵, entre numerosas criaturas reais. Umas vezes baseando-se nos alegados testemunhos oculares de terceiras pessoas, outras vezes reportando-se a obras anteriores, descreveu-os com notável pormenor e ressaltou até, em alguns deles, certas valências farmacêuticas (não sem, por vezes, demonstrar cepticismo relativamente a determinadas informações de autores mais antigos⁵⁶). Os unicórnios (que podiam ser concebidos nas espécies equina, caprina e asinina⁵⁷) são exemplos desses híbridos profiláticos que

⁵³ **ELIANO**, *História dos Animais*, XIII, 21. Tradução livre do castelhano por Cátia Mourão.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ De entre os animais fantásticos referidos por Eliano na *História dos Animais*, ressaltamos a “cordeira monstruosa” (*Hist. Anim.*, XII, 3), os unicórnios asininos e equinos (*Hist. Anim.*, III, 41, XIII, 25 e XV, 15), o onagro de chifre (*Hist. Anim.*, IV, 52), a Esfinge (*Hist. Anim.*, XII, 7 e XVI, 15), o Grifo (*Hist. Anim.*, IV, 27) e o Cinocéfaló (*Hist. Anim.*, IV, 46 e X, 30). Contemplando igualmente o Basilisco (*Hist. Anim.*, III, 31), Eliano refere-o como um animal muito feroz, mas que tem medo de galos. Porém, como não faz qualquer descrição fisionómica dela, pensamos que possa ser próxima da feroz e monstruosa Serpente Basilisco cirenaica referida por Plínio-o-Velho (cfr. **PLÍNIO**-o-Velho, *História Natural*, XVIII, (XXXIII) 78-79). Também pensamos que o ênfase dado por Eliano ao facto de esta criatura temer os galináceos possa ter resultado, posteriormente, no paradoxo de ela mesma ter passado a contemplar o cruzamento com essa espécie. Assumindo-se, na época medieval, como uma das criaturas mais fantásticas, é curioso notar que não conste do *Fisiólogo* grego.

⁵⁶ São, de facto, diversas as situações em que Eliano demonstra a sua reserva. A mais flagrante talvez seja aquela em que o autor regista a eventual existência de uma “cordeira monstruosa”: «Dizem os egípcios, e a verdade é que estão muito longe de me convencer, mas é um facto que o dizem, que em tempos do tão celebrado Bócoris, nasceu uma cordeira com oito patas e duas caudas que começou a falar. [...] Mas como será possível levar a sério os egípcios que propalam estes relatos? Enfim, aqui ficam referidas as peculiaridades dessa cordeira, apesar de parecerem mais mito do que verdade.» (**ELIANO**, *História dos Animais*, XII, 3. Tradução livre do castelhano por Cátia Mourão).

⁵⁷ **BELFIORE**, 2010, p. 623-624. É possível que algum dos animais referidos fosse o Onagro, concebido com um fantasioso chifre. O Onagro é um animal real, mas não tem qualquer excrescência rígida na cabeça; cientificamente designado por *Equus hemionus onager*, pertence à Família dos equídeos mas apresenta fortes semelhanças com os asnos, sendo comumente chamado de asno selvagem. Alguns autores contemplam ainda a possibilidade de alguns destes animais serem concepções imaginárias do



Eliano⁵⁸ refere com base em autores precedentes, como Heródoto⁵⁹ (485 a.C. – 430 a.C.), Aristóteles⁶⁰, Ctésias de Cnidos⁶¹ (Séc. IV a.C.), Estrabão⁶² (64 a.C. – 24 d.C.) e Plínio-o-Velho⁶³:

Segundo se diz, a Índia cria cavalos de um só chifre, e o mesmo país cria também asnos de um só chifre. E precisamente destes chifres saem depois copos para beber. E se alguém os encher com um veneno mortífero, qualquer pessoa pode bebê-lo sem medo, pois a insídia de que é alvo não lhe causará o menor dano, já que o chifre, tanto do cavalo como do asno, parece ser um antídoto contra o veneno.⁶⁴

Cláudio ELIANO, *História dos Animais*, III, 41

Como se prova, este mítico animal quadrúpede (que se apresentaria tanto na forma equina, como na asinina) já se tinha afirmado muito antes no imaginário da Antiguidade. Apesar de «não te[r] um papel na mitologia clássica» e de só «adquir[ir] um sentido esotérico com as obras *Kyranides* e *Physiologos* que, tal como Cosmas Indicopleustés o faria mais tarde, lhes descubrem as qualidades morais»⁶⁵, o Unicórnio era já muito anteriormente considerado um símbolo protector, em virtude das reconhecidas «propriedades profilácticas»⁶⁶ do seu chifre.⁶⁷

Órix, gazela da Família dos bovídeos também conhecida por Antílope Africano (*vide* **CHARBONNEAU-LASSAY**, 2006, p. 265-267 e **BELFIORE**, 2010, e 758-759).

⁵⁸ **ELIANO**, *História dos Animais*, III, 41, XIII, 25, XV, 15.

⁵⁹ **HERÓDOTO**, *Os Nove Livros de História*, IV, 192 (*apud* **VILLASEÑOR SEBASTIÁN**, 2009, p. 117).

⁶⁰ **ARISTÓTELES**, *História dos Animais*, II, 499b (referindo-se ao «asno da Índia», que teria «um só corno»).

⁶¹ **CTÉSIAS**, *História da Índia*, XI, 255 – referindo-se ao «asno Índico unicórnio» e ao «onagro unicórnio», (*apud* **CHARBONNEAU-LASSAY**, 2006, p. 265). *Vide* também **BORGES e GUERRERO**, 2009, p. 196.

⁶² **ESTRABÃO**, *Geografia*, XV (*apud* **VILLASEÑOR SEBASTIÁN**, 2009, p. 117).

⁶³ **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, VIII, (XXX) 72 e XI, (CVI) 255 – referindo-se ao «asno Índico unicórnio» e ao «onagro unicórnio». *Vide* também **BORGES e GUERRERO**, 2009, p. 196.

⁶⁴ Tradução livre do castelhano, por Cátia Mourão.

⁶⁵ **CANIVET**, 1979, p. 80. Tradução do francês, por Cátia Mourão.

⁶⁶ **CANIVET**, 1979, p. 80. Tradução do francês, por Cátia Mourão. *Vide* também **BORGES e GUERRERO**, 2009, p. 197, onde os autores consideram o *Fisiólogo* como obra medieval.

⁶⁷ Não obstante a antiguidade da figura mítica do unicórnio, pensa-se que a sua primeira representação em mosaico seja tardia e, geralmente, considera-se que o mais remoto exemplar é o que se encontra na Síria, mais propriamente em Apamene, no pórtico central Oeste da Basílica Sul de Huarte (designada por



Analisando também os hábitos e as características psicológicas de alguns animais verdadeiros, Eliano terá sido um dos primeiros naturalistas latinos a apresentá-los, de modo concreto, como exemplos de virtude e de vício. No entanto, o verdadeiro «alegorismo enciclopédico»⁶⁸ só se terá afirmado em época mais tardia⁶⁹ e com outros autores, como o possível anónimo alexandrino que em data incerta (algures entre os Sécs. II e V d.C.⁷⁰) compôs, em Língua grega, o *Fisiólogo*⁷¹, e o geógrafo Júlio Solino (Sécs. III-IV d.C.) que engendrou, em latim, as *Maravilhas do Mundo* (mais tarde designadas pelo próprio como *Colectânea de Maravilhas*⁷²). Estes dois proto-enciclopedistas elencaram e descreveram numerosos monstros híbridos e teratomórficos imaginários ao lado dos seres reais, deixando já bem claro o carácter alegórico das suas obras, onde «os animais são transformados em símbolos» e protagonizam «lições de moral»⁷³ já enquadradas num entrecho hermenêutico e

Igreja de Fótios), datável de 483-485 d.C. (CANIVET, 1979, p. 72 e 81, fig. 14). Seja como for, deve-se entender a aparição do unicórnio em contextos cristãos tardios como uma confirmação do seu valor simbólico estabelecido em eventuais contextos pagãos anteriores. A continuidade da utilização da sua imagem implicou a sensível cristianização dos seus sentidos e a sua transformação última na própria figura de Cristo, designado na obra *Fisiólogo* como “Corno da Salvação”: «O monocero, ou unicórnio, tem esta peculiaridade: é um animal pequeno, semelhante ao cabrito, muito feroz e com um só corno no meio da cabeça. É tão temível, que não há caçador que se aproxime dele. Como poderá, então, ser caçado? Apresenta-se-lhe uma casta donzela, o animal salta para o seu colo e ela acaricia-o, alimenta-o e condu-lo ao palácio real. Tem um só corno porque, como disse o Salvador: O Meu Pai e Eu somos Um só. Assim surgiu, no meio de nós, o “Corno da Salvação” [...]. Ao descer dos céus, penetrou no ventre da Virgem Maria [...]» (ANÓNIMO, *Fisiólogo*, XXXV – Tradução livre do castelhano por Cátia Mourão).

⁶⁸ ECO, 1989, p. 80.

⁶⁹ Ferdinand LOT considera mesmo que na Antiguidade Tardia se verificou o «desaparecimento do espírito científico e do espírito filosófico», o que facilitou a proliferação da crença na existência destes seres extraordinários. (LOT, 1980, p. 178-182)

⁷⁰ Sobre a vasta amplitude cronológica considerada para a redacção do original desta obra, de que nos chegaram apenas as versões medievais em Latim, uide especialmente GUGLIELMI, in Introdução a ANÓNIMO, *El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, 2002, p. 41 e 42, e ainda MALAXECHEVERRÍA, 2000, p. 22 e 23.

⁷¹ ANÓNIMO, *Fisiólogo*. [*El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, Nilda GUGLIELMI (ed.), 2002]

⁷² SOLINO, *De mirabilibus mundi*, ou *Collectanea Rerum Memorabilium* (apud LE GOFF, 1983, p. 151-152).

⁷³ LE GOFF, 1983, p. 151-152.



catequético cristão. Não podemos, contudo, deixar de considerar a hipótese, pertinentemente defendida por alguns especialistas como Lynn Thorndike e Florence Mac Culloch, de, no caso da obra egípcia, estas alegorias moralizantes, não terem constado *ipsis verbis* da versão original e de terem sido acentuadas, ou mesmo acrescentadas, já em época medieval, na sequência das suas múltiplas traduções e cópias⁷⁴.

Idealizadas no imaginário comum e materializadas na arte figurativa, estas criaturas mistas atestam que a cultura do fantástico decorria frequentemente à margem das correntes mais racionais e objectivas da Antiguidade Tardia. Fosse em razão do eventual desconhecimento generalizado sobre essas teorias ou da possível recusa consciente em abdicar do património cultural e religioso, ou até do poder irresistível e encantador da imaginação e do simbolismo, o mito do hibridismo multiforme prosperou, fomentado pela ingénua crença ritual ou pela consciente intenção doutrinal dos sacerdotes pagãos e cristãos, pela «ousadia dos poetas e artistas» – como referiu Horácio⁷⁵ –, pela iconofilia decorativa dos homens comuns e até pela incerteza dos proto-cientistas. Com efeito, «a ciência, tal como a filosofia, sofreu a terrível concorrência do espírito mítico que oferece a menor preço soluções bem mais sedutoras»⁷⁶...

A familiaridade com a iconografia e, talvez, a tomada *à letra* dos sentidos alegóricos subjacentes terão contribuído para o entrosamento progressivo da fantasia com a

⁷⁴ Lynn THORNDIKE, *A history of magic and experimental science*, Columbia University Press, New York, 1933, Vol I, Cap. XXI e Florence MAC CULLOCH, *Mediaeval latin and French bestiaries*, The University of North Carolina Press, Studies in the romance languages and literatures, N.º 33, North Carolina, 1962, p. 39 *et seq* (apud GUGLIELMI, in Introdução a ANÓNIMO, *El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, 2002, p. 11). Por seu turno, Ignacio MALAXECHEVERRÍA parece não questionar o carácter originário da abordagem cristã (apesar da prudência que lhe inspiram as discrepâncias entre as várias versões medievais), e justifica-a no âmbito da possível proveniência alexandrina da obra: «La ciudad [de Alexandria], punto de convergencia de famosos teólogos cristianos, como Clemente [Atenas, 150-215 d.C.] y Orígenes [Alexandria, 185-253 d.C.], de leyendas tradicionales del antiguo Oriente y de la ciencia griega, mostraba un afán por la interpretación alegórica de las Escrituras, así como de la propia naturaleza, reveladora de los designios de Dios.» (MALAXECHEVERRÍA, 2000, p. 22 e 23).

⁷⁵ HORÁCIO, *Arte Poética*, 5.

⁷⁶ LOT, 1980, p. 181.



realidade, especialmente nas franjas do Império Romano (sendo pródigo exemplo as Províncias da Hispânia). Talvez por isso, foram tomados como casos de hibridismo algumas morfogéneses patológicas reais, como a síndrome de Proteus (*vulgus* elefantíase), que sugerem ocasionais partilhas genéticas dentro dos mesmos grupos taxonómicos (mais frequentemente em mamíferos). Nesse sentido, foram registados alguns nascimentos pseudo-híbridos, tais como uma criança com cabeça de elefante⁷⁷, um porco com rosto humano⁷⁸, um cordeiro com cabeça de porco⁷⁹, um porco com cabeça humana⁸⁰, um porco com mãos e pés humanos⁸¹, etc. No entanto, face ao claro exagero impresso na descrição das similitudes e dada a manifesta impossibilidade das ocorrências, estes casos foram quase sempre enquadrados pelos mais esclarecidos no âmbito das teratologias e não dos hibridismos de facto.

Tanto as metamorfoses reais como as míticas compreendem uma mudança na forma e na estrutura dos corpos. No entanto, as segundas diferem das primeiras pela possibilidade de reversibilidade do processo de transformação e pela sua latitude taxonómica. Efectivamente, na Natureza as metamorfoses são experimentadas somente por algumas espécies animais, como determinados insectos e batráquios, e ocorrem sempre dentro do mesmo Reino, da mesma Família e da mesma Classe, sendo que o processo é evolutivo e irreversível. Contrariamente às metamorfoses reais, as míticas podem ocorrer entre géneros e Reinos diferentes – como acontece nos casos de Actéon (que foi transmutado em cervídeo e atacado pelos cães), de Dafne (que se metamorfoseou em loureiro para escapar às investidas amorosas do deus capitolino) ou de Zeus (cuja onipotência proteiforme lhe permitiu adoptar a forma de um cisne para se unir a Leda, de um touro para raptar Europa e de chuva áurea para fecundar Dana). Na maioria das vezes, os seres míticos conseguem retornar à espécie e à forma originais, o que nunca se verifica nos seres reais.

⁷⁷ Tito LÍVIO, *Desde a Fundação da Cidade*, XXVII, 11 e Valério MÁXIMO, *Factos e Ditos Memoráveis*, I, 6, 5 (*apud* BEURET, 2001, p. 71).

⁷⁸ LÍVIO, *Ibidem*, XXVII, 4, 14 (*apud* BEURET, 2001, p. 71).

⁷⁹ *Ibidem*, XXXI, 12, 7 (*apud* BEURET, 2001, p. 71).

⁸⁰ *Ibidem*, XXXII, 9, 3 (*apud* BEURET, 2001, p. 71).

⁸¹ Júlio OBSEQUENTE, *Prodígios*, 16 (*apud* BEURET, 2001, p. 71 e ECO, 2007, p. 109).



Também nesta matéria esclarecermos que o presente trabalho apenas contemplará os casos de metamorfoses parciais e incompletas, posto que no âmbito da nossa análise interessa somente a representação gráfica da concomitância de uma parte da forma física original com outra já nova. As primeiras correspondem a processos de transformação pontual que determinam a nova e eterna condição híbrida do ser mítico (como sucedeu a Psique, que ganhou asas ao tornar-se imortal e que será apresentada como um híbrido, de facto) e as segundas constituem meras captações de etapas intermédias de um processo de transmutação total que, em virtude do estatismo da arte do mosaico e da inviável representação do movimento da progressão, perpetuam o estado incompleto da metamorfose e originam corruptelas visuais pseudo-híbridas.

Em resumo⁸², se no macrocosmos real todos os seres têm poderes limitados e morfologias definidas por um código genético que padroniza as possíveis variações e transmutações e que circunscreve o leque de eventuais cruzamentos entre as espécies de Famílias próximas e sempre dentro do mesmo Reino (animal ou vegetal), no microcosmos mítico há criaturas onipotentes e dotadas de morfologias muito diversas, algumas compreendendo deformidades inverosímeis, infinitas conjugações inexistentes na Natureza e biologicamente impossíveis e até capacidades transmutativas para espécies de Famílias diversas e até para outros Reinos (inclusivamente o mineral)⁸³.

Não sendo, por conseguinte, uma reprodução mimética da realidade e assumindo-se antes como uma recriação nemésica dela, a mitologia era o laboratório de todas as experiências possíveis, onde o Homem se torna demiurgo de demiurgos, ultrapassando os limites da Natureza e superando as suas próprias limitações, enfatizando e extrapolando os modelos e os fenómenos verídicos para forjar um *kosmos* simbólico paralelo e alternativo ao *kosmos* real⁸⁴. Como veremos de seguida, esta prática não era meramente diletante mas essencialmente intencional, já que

⁸² Para uma comparação mais concisa das diferenças entre heteromorfismos reais e míticos, *vide* p. 415.

⁸³ As mais conhecidas metamorfoses míticas foram relatadas por Ovídio, no seu livro *Metamorfoses* (OVÍDIO, *Metamorfoses*, I-XV).

⁸⁴ Cfr. com os conceitos de *mimesis*, *technē* e *prepon* em LOMBARDO, 2003, p. 16-19.



convertia os signos, as morfologias e as atitudes das criaturas inventadas em simbólicas e superlativas metáforas de polaridade que expressavam valores estéticos, sociais, filosóficos e morais, fazendo do mundo mítico – fosse no contexto alegórico pagão, ou no cristão – uma hipérbole da realidade e «uma abordagem dialéctica mais refinada»⁸⁵ que serve, claramente, propósitos paidêuticos e gnoseológicos firmados na oposição entre a *Hýbris*⁸⁶ e a *Virtus*⁸⁷ – valores que se cultivavam na Antiguidade e que se mantiveram na Idade Média, ainda que com fundamentos diversos.

- ***A Hýbris como transposição das normas e seus efeitos de progressão ou regressão***

O étimo grego *Hýbris* (Υβρις) expressava a ideia de desmedida (para além insolência) e instituiu-se, duplamente, como princípio moral e figura jurídica aplicáveis a situações de transgressão das normas éticas e das regras sociais. Segundo Agatha Bacelar, «*hýbris*, numa definição mais abrangente, designa a ultrapassagem de um limite», sendo que tal limite variava de acordo com os valores em que estava inserido. Assim, «em Homero o limite é a *aidós*, o temor da ignomínia (cf. *IL*.II 158, em que Aquiles qualifica Agamemnon de *anaidés*, “sem *aidós*”, e, mais adiante, no verso 203, refere-se à atitude do atrida como um acto de *hýbris*); na Atenas clássica, o limite é a *sophrosýne*, a “temperança”, qualidade de quem segue a justa medida (daí as traduções frequentes como “desmedida” ou “excesso”); em Hesíodo, esse limite é a própria *díke* [ou justiça, que] [...] figura, nos *Erga* hesiódicos, associada ao ideal de justa medida (cf. por exemplo v. 694).»⁸⁸ Deste modo, a *Hýbris* opõe-se à *Virtus*, que por sua vez compreende a justiça, a temperança⁸⁹, a moral e a felicidade⁹⁰, bem como

⁸⁵ LOMBARDO, 2003, p. 63.

⁸⁶ Para uma definição do termo *HÝBRIS*, uide Glossário.

⁸⁷ Para uma definição do termo *VIRTUS*, uide Glossário.

⁸⁸ BACELAR, 1984, p. 41 – No mito das 5 Idades, Hesíodo faz «a descrição apocalíptica do fim da idade de ferro (vv. 181-201) [onde] retrata “o reinado da pura *Hýbris*” [...]; esse estado da humanidade, porém, decorre de uma ação divina: é Zeus quem destruirá a raça de ferro (v. 180).» O não cumprimento da justiça condena, portanto, a humanidade e a sua descendência.

⁸⁹ IRWIN, 1999, p. 112.



a rectidão física e a rectidão nas acções, o que no entender de Sócrates implica uma equivalência entre “o ser” e “o agir”⁹¹.

A *Hýbris* acabou por se tornar um adjectivo (*hybrida*) que qualificava tanto o próprio autor dos actos de *hýbris* – tal como se verifica nos casos dos romanos (Séc. I a.C.) Quinto Vário Severo, tribuno da plebe⁹², e Caio António, cônsul e militar, ambos cognominados *Hybrida* pelas conspirações e pela crueldade de guerra –, quanto os seres vivos, animais e vegetais, resultantes de actos de *hýbris* – como esclareceu Plínio-o-Velho ao dar o exemplo dos animais que procedem da união entre espécies diversas e «aos quais os antigos chamaram *hybridos*».⁹³ No primeiro caso subentende-se uma transposição da regra das atitudes definida pelos códigos de civilidade e regulamentada pela justiça (a *dike* grega, ou a *iustitia* romana); no segundo caso depreende-se uma transposição da norma morfológica reconhecida no padrão das manifestações genéticas que determina o *métron* próprio de cada espécie.

A latitude das significâncias revela a ocorrência de um silogismo que subentende o alargamento do princípio moral (abstracção) a qualquer forma física (concretização) obtida na sequência de uma transposição à norma. Consequentemente, num sentido ainda mais lato, estabelece uma relação directa entre a actuação *híbrida* e a forma *híbrida* e passa a associá-las, por vezes, como se fossem sinónimos. Em situações extremas dessa analogia verifica-se a descrição ou a representação dos praticantes de actos de *hýbris* como personagens de corpos *híbridos* e até a representação alegórica dos próprios conceitos morais como figuras *híbridas*. Estes fenómenos certificam as formas como expressões sensíveis de conceitos inteligíveis, sendo que a conformação heteromórfica subentende sempre uma ideia de transposição, podendo revelar-se quer no modo teratomórfico (apresentando deformações genéticas), quer no modo

⁹⁰ IRWIN, 1999, p. 298.

⁹¹ IRWIN, 1999, p. 278 e 279.

⁹² CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, III, 81.

⁹³ *In nullo genere aeque facilis mixtura cum fero, qualiter natos antiqui hybridas vocabant ceu semiferos, ad homines quoque, ut C. Antonium Cieronis in consulatu collegam, appellatione translata, non in suis autem tantum, sed in omnibus quoque animalibus, cuiuscumque generis ullum est placidum, eiusdem invenitur et ferum, utpote cum hominum etiam silvestrium tot genera praedicta sint.* (PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, VIII, (LXXIX) 213).



híbrido propriamente dito (ostentando os cruzamentos genéticos).

O princípio da transposição tem, no entanto, um valor dual, na medida em que pode revelar uma ambivalência de sentidos positivos e negativos:

- No caso das condutas, independentemente de serem tidas na esfera do real ou do mito, tanto o anti-herói como o herói são praticantes de actos de excepção à regra que podem ser considerados actos de *Hýbris* ou de *Virtus*. Sendo que no primeiro o sentido é negativo e no segundo é positivo, a representação de ambos poderá compreender também morfologias híbridas, ainda que diversas (*id est*, monstruosas ou sublimes) para melhor reflectirem as diferenças de carácter;
- No caso dos cruzamentos genéticos⁹⁴, também independentemente da esfera em que ocorrem, tanto os humanos como os outros animais praticam actos de excepção passíveis de interpretações diferentes mediante os casos. Na esfera do real, as experiências inter-raciais dos seres humanos podiam, à época, ser consideradas antagonicamente como “barbarizações” ou “aculturações”, consoante o propósito da prática de miscigenação tinha um sentido negativo vinculado ao desvirtuamento dos valores civilizacionais ou um sentido positivo justificado como forma de colonização⁹⁵; as poucas experiências inter-específicas dos outros animais de espécies compatíveis podiam ser entendidas como fenómenos naturais ou como resultados forçados, conforme decorriam de acasalamentos espontâneos ou de cruzamentos incentivados por vontade humana com vista à criação de animais dotados de maior robustez para o trabalho (prática designada por hibridação). A representação dos casos reais de hibridismos humanos e não humanos poderia ser feita de modo realista, isto é fidedigno, ou enfatizado, quase caricatural, de acordo com o contexto e o propósito. Já na esfera do mito, os ilimitados cruzamentos entre espécies eram sempre entendidos como situações imprevisíveis, tão frequentes e diversificadas quanto os caprichos

⁹⁴ O aspecto do cruzamento de espécies irá prevalecer na futura definição do vocábulo, em virtude do trabalho de Gregório Mendel (1822-1884). Desde então, o termo “híbrido” ficou circunscrito à classificação, *tout cour*, de animais e plantas ambígenas e a classificação perdeu, gradualmente, a ênfase valorativa sobre qualquer sentido moral ou estético, não obstante a sua residual identificação com o termo “monstro” (atestada nos actuais dicionários de sinónimos).

⁹⁵ A título de exemplo referimos o rapto das Sabinas, levado a efeito com vista ao povoamento da cidade de Roma, recém criada por Rómulo.



divinos, podendo decorrer de uma relação sentimental ou lasciva, consentida ou forçada, legítima ou extra-conjugal – portanto actos de *Virtus* ou de *Hýbris* –, sendo por isso polimórficos e polissémicos. As representações, forçosamente inverosímeis, espelhavam sempre a índole das criaturas, sendo que esta dependia do valor ético-moral da relação que as tinha gerado. Assim, estes híbridos míticos não obedeciam necessariamente a normas de compatibilidade genética, nem de hereditariedade, mas sim a conceitos de equivalência ou apropriação simbólica e moral, pelo que os seus corpos físicos reflectiam o princípio das correspondências ou das permutas entre as espécies animais que os compunham e o valor moral que lhes era geralmente atribuído (apesar de se poder afirmar contraditório, consoante os contextos...⁹⁶) – tal como se descortina, por exemplo, nas *Fábulas*, de Esopo (620-560 a.C.), na *História dos Animais*, de Aristóteles, na *Inteligência dos Animais*, de Plutarco (45 d.C. a 125 d.C.)⁹⁷, na *História dos Animais*, de Eliano, e no já referido *Fisiólogo* (grego), que mais adiante tomaremos em consideração na análise de cada caso⁹⁸. As suas morfologias resultavam, pois, de uma «fundição ou apropriação das características inerentes ao[s] ser[es], ou anima[is],»⁹⁹ que neles se reuniam de modo justaposto ou aglutinado, e que assim reforçavam, enfatizavam e sobredotavam, de modo sinérgico e simbiótico, os seus poderes virtuosos ou viciosos.

O termo *híbrido* é, pois, desde os primórdios da Antiguidade greco-romana, sinónimo da excepção à regra (*nómos*), sendo que, por oposição ao estatismo do seu cumprimento – que apenas mantém a estabilidade –, a condição excepcional subentende uma dinâmica de ruptura capaz de produzir a diferença. Sendo que a ruptura pode conduzir tanto ao retrocesso como à evolução e que a percepção

⁹⁶ GILHUS, 2006, p. 8, 13. O autor dá o exemplo da serpente, que podia ter um sentido positivo e apotropaico ou negativo e letal, de acordo com o entrecho.

⁹⁷ Na obra *De sollertia animalium*, uide especialmente 970B, 972B, 977C e 984B (*apud* NEWMYER, 2006 p. 43). Sobre as questões morais dos animais na totalidade da Obra de Plutarco, aconselha-se a leitura integral de NEWMYER, 2006.

⁹⁸ Sobre estes aspectos, uide também as hermenêuticas contemporâneas de TOYNBEE, 1985, de GILHUS, 2006, Capítulo 5 (p. 93-113) e de CAETANO, 2009, Vol. I, Capítulo IX (p. 307-332).

⁹⁹ RIBEIRO, 2006, p. 175.



humana da diferença gera emoções contraditórias, que a reconhecem ora como prejuízo, ora como benefício da ordem e da harmonia, a ideia da transposição assume um carácter duplo, na medida em que pode ser considerada transgressiva ou progressiva. Com efeito, e de acordo com as consequências, verifica-se uma proporção de causalidade entre o Regular, o Normal, o centro, o equilíbrio e o estático; o Bom, o Belo, o extremo positivo, a sublimação e o dinamismo ascendente; e o Mau, o Monstruoso, o extremo negativo, a degradação e o dinamismo descendente. Neste sentido, os operadores da ruptura são potencialmente dinâmicos (na maioria das vezes organismos animados) e sempre consequentes, sendo caracterizados de acordo com o valor moral e estético que se atribui aos seus feitos, o que numa lógica associativa de aparências dá origem a frequentes sinédoques que tomam a parte pelo todo.¹⁰⁰

Tal como as situações de hibridismos reais e míticos, também as metamorfoses e as teratologias suscitavam a referida dualidade, em estreita dependência com os requisitos mencionados, exigindo, por conseguinte, uma análise detalhada dos contextos para determinar com propriedade o sentido exacto de cada transposição. Analisemos, então, cada caso:

- ***O heteromorfismo apolíneo¹⁰¹ como imagem das transposições progressivas***

Sempre ligado a sentimentos de desejo¹⁰² e utilidade¹⁰³, o conceito de Beleza Ideal na Antiguidade grega e romana afirmava-se sobretudo como noção psico-somática que compreendia uma síntese da proporção da forma física, que «satisfaz os sentidos»¹⁰⁴, com as «qualidades da alma e do carácter»¹⁰⁵, que determinam a «dignidade dos

¹⁰⁰ Porém, são contempladas excepções a esta regra deste postulado que confirmam, afinal, também elas a harmonia dos contrários.

¹⁰¹ Para uma definição do termo APOLÍNEO, *vide* Glossário.

¹⁰² «O que é belo é amado; o que não é belo não é amado» (TEÓGNIDAS, *Elegias*, I, 17-18) e «O que é belo é sempre estimado» (EURÍPIDES, *As Bacantes*, 901). Também Platão relaciona a Beleza com o Amor e os conceitos de Belo e Bom (PLATÃO, *O Banquete*, 201d-212c).

¹⁰³ LOMBARDO, 2003, p. 53.

¹⁰⁴ ECO, 2004, p. 45.

¹⁰⁵ ECO, 2004, p. 45.



comportamentos práticos»¹⁰⁶. Reportando, pois, simultaneamente a faculdades extrínsecas e intrínsecas e implicando a comunhão entre «a Beleza das formas e a bondade do espírito»¹⁰⁷, o Belo apolíneo (*kalokagathía*) afirmava-se como ideal de «harmonia e equilíbrio» com «fundamento ontológico», que tinha equivalência nas esferas física e moral e que subentendia a indissociabilidade entre os conceitos de Belo (*kalos*) e de Bom (*agathos*)¹⁰⁸, à semelhança da máxima *mens sana in corpore sano*¹⁰⁹. Neste sentido, Safo de Lesbos (c. 610 – 570 a.C.) afirmou, num dos fragmentos remanescentes da sua poesia, que «quem é bom é subitamente belo»¹¹⁰. Mais tarde, presumivelmente inspirado na poetisa anterior (a quem designou por *Décima Musa*), Platão (c. 428 a.C. – 348 a.C.) anuiu que «tudo aquilo que é bom é belo», mas advertiu para o facto de que «aquilo que é belo não deixa de ter medida: por isso é preciso supor que o ser vivo destinado a ser belo tem uma proporção própria e simétrica»¹¹¹. Por sua vez, Aristóteles (384 – 322 a.C.) acrescentou que aqueles «que agem correcta-

¹⁰⁶ LOMBARDO, 2003, p. 15. Esclarece-se que na esfera da realidade e no caso específico romano, o conceito de Bom aplicado a um ser humano – cidadão e do sexo masculino – compreendia a obediência às ideias morais e políticas da *Fides*, da *Pietas*, da *Gloria*, da *Honor*, da *Dignitas*, da *Gravitas*, da *Mos Maiorum*, da *Auctoritas*, da *Clementia*, da *Concordia*, da *Libertas*, da *Res Publica*, do *Otium cum dignitate*, do *Labor*, da *Virtus*, da *Sapientia* e da *Humanitas* (vide PEREIRA, 2009, II Parte, p. 329-436); por seu turno, o conceito de Belo implicava o seguimento das noções de porte, equilíbrio, precisão, proporção e harmonia física, tal como padronizadas no *canon* escultórico grego do *Doryphoros*, concebido por Policleto de Argos, c. 450-440 a.C. (JANSON, 1992, p. 127 e, sobretudo, LOMBARDO, 2003, p. 32-34). Já a beleza feminina era menos padronizada, contemplando sobretudo um perfil moral marcado por virtudes ligadas à família e à maternidade, e uma fisionomia caracterizada por proporções adaptadas a uma escala inferior relativamente à masculina, por maior delicadeza, fragilidade e menor tonicidade (Giulia SISSA, «Filosofias do género: Platão, Aristóteles e a diferença dos sexos», in PANTEL, 1993, p. 102-104). Não tendo um *canon* como o do sexo oposto, a beleza feminina era mais subjectiva e menos materializada. Contudo é possível ver uma aproximação ideal na imagem da *Afrodite de Milos* (ou *Vénus de Milo*), produzida por Alexandre de Antioquia, c. 130 a.C.

¹⁰⁷ ECO, 2004, p. 45.

¹⁰⁸ LOMBARDO, 2003, p. 15, 16 e 25.

¹⁰⁹ LOMBARDO, 2003, p. 77.

¹¹⁰ SAFO, *Fragmento 50 P* (in SAFO, 1991, p. 27 – original grego: p. 26; cfr. SAFO, 2010, p. 60 – original grego: p. 60).

¹¹¹ PLATÃO, *Timeu*, 87c. Vide ainda a ideia do Bem in PLATÃO, *A República*, II, 7.VI.15-VII.5, 502c-521c.



mente durante toda a existência [são] quem alcança coisas belas e boas»¹¹².

Este modelo de equivalência – que era válido para o Homem e para os restantes animais (sendo que nestes a dimensão moral equivalia ao padrão comportamental próprio de cada espécie e raça) – excluía do cânone da *kalokagathía* qualquer caso em que se verificasse a existência de apenas um dos requisitos, como por exemplo os seres fisicamente apazíveis mas de índoles perversas ou os de fisionomias desagradáveis mas de elevada moral¹¹³, já que em qualquer dos casos apresentariam um desequilíbrio e uma tensão imanentes, incompatíveis com a harmonia geral.

No domínio metafórico do mito, a beleza de uma criatura podia ser uma mimetização de um modelo real e natural de extrema harmonia formal e moral, acrescido de capacidades extraordinárias, ou então uma recriação nemésica e fantasiosa que associava diferentes modelos reais de notável beleza física e ética, que, se fossem geneticamente de origens diversas, jamais seriam conjugáveis na Natureza. Neste caso, a bela criatura mítica apresentaria uma morfologia heteromórfica que apesar de constituir uma transposição do *metron* físico e de resultar como um acto de *hýbris* formal, era agradável para os sentidos. Ora, constata-se que quando tal se verifica no contexto clássico, a representação destes seres contempla um grau de hibridismo limitado e quase sempre marginal, ou seja, não invasivo. Assim, depreende-se que quanto maior fosse o isomorfismo (ou seja, a integridade corporal de uma espécie, que prevalecia como sendo a principal e que na maioria das vezes pertencia à espécie humana ou de outro mamífero) e quanto mais diminuta fosse a associação (preferencialmente em modo de justaposição e reduzida a dois membros apenas) com elementos oriundos de outras espécies (sobretudo partes sem valor capital e não oriundas das Classes mamífera e réptil e ainda das espécies avíparas de rapina), mais Belo seria o híbrido mítico clássico e, por conseguinte, mais positivo e progressivo seria o seu sentido.

Tais condições parecem, contudo, ter sido desnecessárias no contexto das mitologias pré-clássicas – em especial na egípcia, bem conhecida por gregos e romanos –, onde as divindades, independentemente das suas conotações positivas ou negativas, apresen-

¹¹² ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, I, (VII) 1099a7.

¹¹³ No entanto, muitos autores clássicos discutiram a possibilidade de considerar belos alguns humanos fisicamente torpes mas com qualidades éticas e sabedoria admiráveis (*vide* ECO, 2004, p. 45 e 46).



tavam amiúde morfologias híbridas compostas por aglutinação de membros capitais de várias espécies, incluindo mamíferos, répteis e aves de rapina,¹¹⁴ sendo raros os exemplos de justaposições.¹¹⁵ Com efeito, o único requisito para a diferença parecia residir nos valores morais que se atribuíam às espécies animais associadas. As diferenças entre estas concepções teriomórficas¹¹⁶ parciais pré-clássicas e clássicas poderão denunciar uma nova consciência clássica relativamente ao corpo (*soma*, em grego; *corpus*, em latim), uma diferente valorização da sua integridade e incorruptibilidade (não exactamente comparável às razões que motivavam a prática egípcia da mumificação), e, sobretudo, uma evolução filosófica e moral do conceito de divindade.

O hibridismo por justaposição apresenta duas variantes caracterizadas pela diferença de escala com que são representados os membros associados e que dita a funcionalidade que estes têm. Assim, se a dimensão for proporcional ao tamanho do corpo considera-se que a sua função é utilitária e superlativa, mas se a sua presença for meramente residual entende-se que a função é atributiva e alegórica. Neste sentido, as transposições que não corrompam a forma de pelo menos uma espécie e que não utili-

¹¹⁴ Como prova disso temos as representações dos deuses Horus e Seth. Funcionando como deidades opostas e oponentes, o primeiro tinha conotação positiva e o segundo negativa, apesar de ambos serem amiúde representados como seres híbridos zooantropomórficos de composição justaposta: Horus apresentava corpo humano e cabeça de falcão (tal como surge no baixo-relevo do Templo de Hórus – Edfu, Egípto, 237-57 a.C.), surgindo por vezes também alado, sendo tido como divindade protectora da monarquia faraónica (DAUMAS, 1990, p. 491 e SALES, 1999, p. 162-164); por sua vez, Seth ostentava corpo humano e cabeça de animal mamífero dificilmente identificável, aparentando semelhanças com um tamanduá, vulgo papa-formigas (tal como surge no baixo-relevo do pequeno Templo de Hathor e Nafertari – Abu Simbel, próximo do Templo de Ramsés II, Egípto, Séc. XII a.C.), sendo relacionado com a desordem, a violência, a guerra, o deserto, as tempestades e a infertilidade (DAUMAS, 1990, p. 521 e SALES, 1999, p. 154-159).

¹¹⁵ Apresentamos, no entanto, a deusa Ísis – divindade matriarcal com conotação positiva, tida como protectora dos monarcas, relacionada com a fertilidade, a fidelidade conjugal e a civilização humana. Esta divindade podia ter uma representação híbrida de composição justaposta, com corpo humano por vezes alado com asas de falcão (tal como surge no baixo-relevo do Túmulo de Seti I – Vale dos Reis, Luxor, Egípto, 1280 a.C.). Vide DAUMAS, 1990, p. 491 e 492 e SALES, 1999, p. 134-143. «No Império Romano, o culto a esta divindade egípcia difundiu-se, sobretudo, a partir do período do imperador Calígula (37-41 d.C.)» (SALES, 1999, p. 134) e na Grécia foi identificada «com as deusas Deméter, Hera, Celene e Afrodite» (SALES, 1999, p. 135).

¹¹⁶ Para uma definição do termo *TERIOMÓRFICO*, vide Glossário.



zem membros (sejam eles locomotivos ou capitulares) de animais mamíferos, aves de rapina e répteis parecem ter sido enquadráveis nos valores positivos da estética e da moral clássica, constituindo modelos tendencialmente apolíneos. Tais casos compreendem a associação entre espécies com conotações psicossomáticas positivas, sendo que, embora diferentes, tinham correspondência de significações e contribuíam simbioticamente para a composição de um organismo sublimado.

Como exemplo de hibridismo apolíneo apresenta-se o cavalo alado Pégaso, que mantém íntegra a morfologia equídea, unicamente adicionada pelas asas, e que se apresenta como coadjuvante activo do herói Belerofonte na luta contra a terrível Quimera. A associação justaposta dos membros alados ao corpo do cavalo constituiu, por conseguinte, uma transgressão não invasiva, pois não deturpa a forma equina; os elementos adicionados funcionam como apêndices, sendo que a sua carga simbólica está em estreita relação com a dos animais a que pertencem e também contribui para a nobreza e sublimação de valores do conjunto (nestes casos consideraram-se as asas de ave, animais tomados como arautos teofânicos por fazerem a mediação entre o mundo celeste das divindades e o terrestre dos humanos¹¹⁷, revelando a estes as mensagens daqueles).

As criaturas híbridas apolíneas são equiparáveis às representações alegóricas morais da *Virtus* (ou seja, das transposições progressivas), que materializam conceitos positivos abstractos sob a forma de figurações fantasiosas. Tais são os casos das Vitórias, cuja simbologia inquestionavelmente favorável se afirma pela ligação ao triunfo heróico, e que apresentam a forma humana intacta, apenas acrescida de um par de asas, em associação justaposta.

Também as metamorfoses míticas podiam ter sentidos positivos e apolíneos, pois apesar de contemplarem a alteração das formas não constituíam uma verdadeira deturpação, já que compreendiam a mutação completa de uma morfologia para outra e a possibilidade de retorno integral à forma original, ou então a simples adição, em modo justaposto, de partes de outros seres, o que também não deturpava a forma

¹¹⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 99-102.



original. A capacidade transmutativa podia, inclusivamente, ser uma versatilidade nata ou adquirida, revelando a sobredotação imanente ou o reforço das capacidades, reiterando o seu carácter positivo (embora pudessem ser também um castigo perpetrado pela divindade sobre o seu oponente). No primeiro caso a metamorfose surgia como característica de nascimento decorrente da natureza divina do ser e no segundo era conferida pela divindade para agraciar e coadjuvar o escolhido (ou, pelo contrário, castigá-lo).

- ***O heteromorfismo dionisíaco¹¹⁸ como imagem das transposições regressivas***

Em oposição aos referidos heteromorfismos apolíneos, considerados progressivos pelos sentidos positivos subjacentes, surgiam os heteromorfismos dionisíacos, considerados transgressivos pelos sentidos negativos que costumavam transmitir. Se alguns casos podiam constituir excepções à regra da negatividade, por conterem uma dualidade simbólica entre o Bem e o Mal, na maioria das vezes o seu simbolismo era essencialmente negativo – compreendendo uma coerência entre a desregra formal e comportamental – e eram, de modo geral, denominados “monstros”.

Os monstros reflectem, desde a Antiguidade, o conceito de Fealdade enquanto desproporção e negação do cânone de perfeição¹¹⁹ e afirmam-se como criaturas que estabelecem uma relação psicossomática entre «a fealdade física e a fealdade moral», sendo igualmente monstruosas de corpo e alma¹²⁰. Aludindo, como o Belo apolíneo, simultaneamente às faculdades extrínsecas e intrínsecas, o Feio dionisíaco («oposto de *kalokagathía*»¹²¹) que caracterizava os monstros na época clássica revelava-se quase sempre – salvo pontuais excepções¹²² – como imagem da desarmonia geral, porquanto

¹¹⁸ Para uma definição do termo *DIONISÍACO*, uide Glossário.

¹¹⁹ ECO, 2007, p. 23.

¹²⁰ ECO, 2007, p. 23. Vide também LOMBARDO, 2003, p. 16. Para a mesma conclusão, mas sem a abordagem estética, uide MORGAN, 1984, p. 231, 232, 274 e 276.

¹²¹ ECO, 2007, p. 28.

¹²² *Ibidem*.



o paralelo entre as esferas física e moral subentendia uma equivalência entre os conceitos de Feio e de Mau, tal como entendeu Platão¹²³.

Na literatura clássica, o termo “monstro” (*monstrum*) – cuja raiz etimológica será *monstrare* (mostrar) – surge amiúde precedido pelos adjetivos horrível (*horribile*), admirável (*mirabile*) e prodigioso (*prodigiosum*), denunciando reacções contraditórias de espanto, admiração e curiosidade, assombro, medo e repugnância perante a criatura referida, tal como se constata nas palavras de autores como Vergílio (70 – 19 a.C.) – *horrendum et dictu uideo mirabile monstrum*¹²⁴ – e Macróbio (Séc. IV d.C.) – *horrendum dictu et visu mirabile monstrum*¹²⁵. Mesmo nos poucos casos de inexistência adjectival, o sentido negativo do ser *monstruoso* é esclarecido no contexto em que surge, tornando-se o próprio substantivo num adjectivo.¹²⁶

No conceito de “monstro” estão incluídas quase todas as criaturas reais e míticas de morfologia teratológica – à excepção dos verdadeiros Anões (apenas referidos como *nani*, ou como *pumili*¹²⁷) e dos divinos Jano (de dupla face oposta – simbolizando a

¹²³ Platão considerou que «a fealdade e a arritmia e a desarmonia são irmãos do mau falar e do mau carácter, enquanto as qualidades opostas são irmãos e imitações do oposto, do carácter sábio e bom.» (PLATÃO, *República*, III, 401).

¹²⁴ VERGÍLIO, *Eneida*, III, 25. Os sublinhados são nossos. A fórmula «mirabile monstrum» surge frequentemente na obra poética de Vergílio (*uide*, por exemplo, VERGÍLIO, *Eneida*, II, 680; VIII, 80). Vários outros autores, como Pseudo-Aristóteles, Cláudio Eliano, Solino e um autor desconhecido mais tardio (talvez já da segunda metade do Séc. VII d.C.), referem-se a algumas *mirabilia* nas suas obras *Mirabilia*, *De natura animalium*, «*Collectanea rerum memorabilium (De mirabilibus mundi)*» (em epítomo à *Naturalis Historia*, de Plínio-o-Velho) e *Liber monstrorum de diversis generibus*, respectivamente.

¹²⁵ MACRÓBIO, *Saturnália*, III, X, 6. Os sublinhados são nossos.

¹²⁶ Por oposição ao termo “híbrido”, hoje praticamente destituído do seu original sentido tendencialmente negativo, o adjectivo “monstro” manteve a conotação inexoravelmente depreciativa da teratologia, evidenciando-a como formalização pejorativa da desregra.

¹²⁷ BELFIORE, 2010, p. 389. Como veremos adiante (p. 170-180) esta manifestação teratológica relativamente comum prestava-se mais a registos jocosos do que assustadores, figurando sobretudo em contextos de comédia. O nanismo com acondroplasia chegou até a caracterizar o deus egípcio Bes (propiciador da sexualidade e da fertilidade, protector das grávidas, patrono da música e da dança e defensor contra escorpiões, serpentes e crocodilos) e o deus fenício Pateque, associado ao egípcio Ptah, (beneficiador da regeneração e da juventude). Vide BOISSEL, 2007, p. 336 e SALES, 1999, p. 318-221.



Prudência e a Vidência do passado e do futuro) e Hermafrodito (que foi agraciado pelos deuses com uma metamorfose sexual dupla para escapar ao assédio de uma Ninfa, transformando-se, mais tarde, num símbolo de união dos opostos para os alquimistas)¹²⁸ –, bem como quase todas as criaturas míticas de morfologia híbrida aglutinada, cuja integridade corporal das espécies que as compõem é corrompida. As únicas ressalvas a estas últimas nos mosaicos hispânicos são os Grifos fitozoomórficos¹²⁹ e os Génios fitoantropomórficos e fitozooantropomórficos¹³⁰, que combinam um corpo humano até à cintura, com asas nas costas e um caule folhoso no lugar dos membros inferiores. Estes casos constituem as excepções que confirmam a regra, porquanto a carga simbólica positiva do elemento vegetal (enquanto arquétipo vital universal) se sobrepõe à carga negativa da corrupção formal, permitindo sublimar o seu sentido. Fora este exemplo, que como se verá no momento da sua análise não é visualmente linear, as demais figuras aglutinadas parecem conformadas à relação acima exposta.

No caso das teratologias reais, as suas ocorrências eram interpretadas pelos versados nas artes divinatórias como advertências ou *demonstrações*¹³¹ da ira de deuses ofendidos com as atitudes dos Homens (numa relação de causa e consequência) e como sinais de ruptura da *Pax Deorum*. E se as teratologias em animais eram consideradas augúrios de desgraças futuras – porém evitáveis com a retractação e o rito cultural –, as que afectavam os seres humanos eram tidas como provas de que a desgraça já tinha começado a afectar a humanidade.¹³² Os prejuízos para os homens acometidos por teratomorfismos não eram apenas os eventuais condicionamentos ou enfermidades que as deformações acarretavam e a aparência da diferença, por si só estigmatizante e entendida como fruto de intervenção divina negativa e vingativa; eram, sobretudo, as supostas incapacidades gerais (físicas, psíquicas, sociais, cívicas) que se reconheciam

¹²⁸ Para Jano e Hermafrodito/Andrógino, *vide* GRIMAL, 2004, p. 258-259 e 223; CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 382 e 66-67.

¹²⁹ *Vide* VOLUME II, p. 171 e 228, respectivamente.

¹³⁰ *Vide* VOLUME II, p. 33.

¹³¹ CÍCERO, *Da Natureza dos Deuses*, II, 3.7. *Vide* ainda MORGAN, 1984, p. 35-36, 44-45, 59-63, 339-340.

¹³² A este respeito *vide* MORGAN, 1984, p. 35, 36, 45, 46 e, em especial, 50-55; BEURET, 2001, 1ª Parte; ECO, 2007, p. 107-110; BELFIORE, 2010, p. 389-393.



imediatamente ao “monstro humano”. Com efeito, certas obras legislativas compiladas no *Corpo de Direito Civil* (*Digesto, Instituta, Codex e Nouellæ*)¹³³ definiam a forma humana perfeita à nascença como condição fundamental para a capacidade jurídica, o que descriminava automaticamente as pessoas com malformações congénitas, consideradas monstruosas¹³⁴, fossem elas incapacitantes ou não do foro cognitivo.

Também as teratologias míticas tinham o mesmo sentido negativo das reais e as transgressões que representavam serviam um claro propósito moral, ainda que divergissem diametralmente das primeiras por se demonstrarem sobredotantes a nível físico: os portentosos gigantes Ciclopes, Coto, Briareu e Giges eram todos filhos de Úrano e, logo à nascença, o pai privou-os de verem a luz. As suas deformidades constituem óbvias consequências de um acto paterno considerado «feito hediondo» e «cruel», portanto, classificável como *hýbris*, de acordo com a justiça grega. Neste sentido a *hýbris* do progenitor condenou a descendência e instigou no seio familiar a sede de vingança¹³⁵, sendo que a força colossal dos corpos dos seus filhos acabou por se revelar terrível¹³⁶. Por sua vez, o policéfalo Cérbero e o gigante Anteu representam o medo da morte, sendo que o primeiro ameaça os vivos às portas do Hades e interdita os mortos de retornarem à vida, e o segundo mata aqueles que se aventuram

¹³³ O *Corpo de Direito Civil*, intitulado *Corpus Iuris Civilis* e conhecido por *Código Justiniano*, foi realizado por ordem do Imperador bizantino Justiniano I (483-565) e consistiu na recompilação, reorganização e revisão das leis romanas promulgadas desde Adriano. Foi composto em quatro partes (*Digesto*, ou *Pandectas, Instituta, Codex e Nouellæ*), publicadas entre 529 e 534 d.C.

¹³⁴ 1. *Veteres animi turbati sunt, quid de paterno elogio statuendum sit. Cumque sabiniani existimabant, si uiuus natus est, etsi uocem non emisit, ruptum testamentum, apparet, quod, etsi mutus fuerat, hoc ipsum faciebat, eorum etiam nos laudamus sententiam et sancimus, si uiuus perfecte natus est, licet ilico postquam in terram cecidit uel in manibus obstetricis decessit, nihilo minus testamentum corrumpi, hoc tantummodo requirendo, si uiuus ad orbem totus processit ad nullum declinans monstrum uel prodigium.* (*Corpus Iuris Civilis*, Liber Sextus, 6.29.3 / 1. Os sublinhados são nossos).

¹³⁵ Hesíodo acrescenta: «a enorme Terra (...) concebeu uma cruel e pérfida vingança» e «dirigiu-se aos filhos queridos. / Então, incitou-os, dizendo, com o coração [assombrado]: / Filhos, meus e de um pai cruel; (...) vamos castigar a cruel acção do vosso / pai, pois foi ele quem primeiro se lançou em actos infames.» (HESÍODO, *Teogonia*, 138-192).

¹³⁶ Sobre esta sobredotação, José GIL escreveu que «quando a falta existe (de um órgão), o monstro tem a particularidade de, ao contrário do corpo “normal”, a anular totalmente: o Ciclope não é um ser ao qual falta um olho, mas um gigante que possui um olho na testa.» (GIL, 2006, p. 76 e 77).



em viagens. Cérbero foi enfrentado e subjugado por Hércules e Anteu foi morto pelo mesmo herói que, assim, conseguiu um duplo triunfo da vida sobre a morte.

No caso dos hibridismos míticos dionisiacos, a conotação era igualmente negativa e também afectava a corporalidade e a moralidade das criaturas. Contrariamente aos hibridismos apolíneos, que apresentavam sempre morfologias compostas por justaposição, os hibridismos dionisiacos apresentavam geralmente morfologias compostas por aglutinação e ocasionalmente por justaposição, sendo que na esmagadora maioria dos casos os organismos resultavam como uma articulação forçada de partes originárias de diferentes espécies, quase sempre com valor capital.

Neste sentido, as transposições que corrompessem a forma de mais de uma das espécies implicadas e que utilizassem membros avulsos de animais mamíferos (mesmo que associados a outros mamíferos) ou cabeças de outros animais de qualquer espécie parecem ter sido enquadráveis nos valores negativos da estética e da moral, constituindo modelos dionisiacos e *monstruosos* – com excepção nos casos de aglutinações vegetais. Tais casos compreendiam necessariamente a associação entre espécies animais com conotações psico-somáticas negativas ou dúbias – sendo que nestas últimas sobressaía a sua parte negativa –, as quais contribuíam simbioticamente para a composição de um organismo grotesco.

Como exemplos de hibridismo dionisiaco, ou grotesco, apresentam-se os Centauros, cujos corpos eram metade humanos e metade equídeos, e que simbolizavam a força desenfreada, a devassidão e a embriaguez. A sua morte, provocada por Hércules, afirmou-se como um símbolo do triunfo da virtude sobre o vício e permitiu que o autor da façanha (que era, para todos os efeitos, um acto de *hýbris*) se sagra-se como herói. A associação aglutinada dos membros das duas espécies que compõem os Centauros constitui, por conseguinte, uma transgressão invasiva porque deturpa tanto a forma humana como a equina e porque realça os sentidos negativos que as espécies envolvidas compreendem na sua dualidade original e pura.

Como a *Hýbris* destas criaturas dionisiacas exaltava a *Virtus* dos heróis que as defrontaram, elas eram equiparáveis às alegorias morais negativas e constituíam transposições regressivas. Um desses exemplos é a figura alegórica à Fama, descrita



por Vergílio na *Eneida*, obra onde o poeta ressaltou o sentido vulgar de “boato” e de difamação, compreendendo as suas consequências negativas para a reputação dos envolvidos. Como tal, concebeu-lhe uma aparência híbrida e teratomórfica, portanto duplamente monstruosa e inequivocamente negativa:

De imediato vai a Fama pelas cidades [...], nem mal algum existe como ela tão veloz. [...] A princípio pequena devido ao medo inicial, em breve se eleva nos ares, calca o solo com os pés e acima das nuvens levanta a cabeça [...], lesta de pés e com asas prontas, monstro horrendo, enorme, que quantas penas tem no corpo outros tantos olhos vigilantes tem por baixo delas, coisa pasmosa até de se dizer, tantas línguas, tantas bocas loquazes, tantos ouvidos atentos. Durante a noite voa entre o céu e a terra, silvando pelo meio da escuridão, impedindo aos olhos o sono tranquilo; durante o dia senta-se de atalaia no cimo dos telhados ou nas altas torres e aterroriza as grandes cidades, tão pertinaz em relação a falsidades e calúnias como pregoeira da verdade.¹³⁷

VERGÍLIO, *Eneida*, IV, 173-174

Em qualquer das situações, tanto na realidade como na mitologia, verifica-se uma coe-rência entre as desregras formais e comportamentais. É esta equivalência de valores negativos das duas esferas física e moral que determina o sentido negativo e regres-sivo das transposições morfológicas e a sua categorização como “monstros”. Sintoma-ticamente, muitos desses seres míticos habitavam geografias desconhecidas, marginais e inóspitas – qual *locus horrendus* bárbaro, distante do *locus amœnus* civilizado –, como o Orco (espécie de Inferno pagão, descrito como um antro subterrâneo):

uma caverna profunda, enorme com vasta abertura, rochosa, protegida por um lago negro e pela obscuridade dos bosques, sobre a qual ave alguma pudera abrir caminho com suas asas: tal era a exalação que se levantava das negras fauces e subia para o firmamento. [...] Mesmo diante da entrada e nos primeiros corredores de acesso ao Orco, o Luto e as Aflições estabeleceram as suas moradas. Aí moram as pálidas Doenças, a triste Velhice, o Medo, a Fome, má conselheira, e a vil Necessidade. Figuras terríveis a contemplar, a Morte e a Labuta, depois o Sono, irmão da Morte, e os ruins gozos da mente, no limiar fronteiro a mortífera Guerra e as férreas câmaras das Euménides, a dementada Discórdia, de cabelo viperino cingido por faixas ensanguentadas. [...] Além disso têm nas portas do seu covil muitas feras monstruosas, os Centauros e as Cilas bifformes, o centímano Briareu e a alimária

¹³⁷ O sublinhado é nosso. Outras figuras alegóricas monstruosas são apontadas in **MORGAN**, 1984, p. 42 e 43.



[Hidra] de Lerna, silvando horrivelmente, a Quimera armada de chamas, as Górgonas e as Harpias, e uma espectral figura com três corpos [Gerião].¹³⁸

VERGÍLIO, *Eneida*, VI, 286-294

• *Continuidades*

Os princípios das correspondências psicossomáticas e da justa medida moral e formal perpassaram a Antiguidade e evoluíram durante a Idade Média, justificando o facto de algumas teratologias e hibridismos gregos e romanos constituírem a progénese morfológica e simbólica de muitas figurações que vieram a integrar os bestiários medievos¹³⁹, os ideogramas gnósticos¹⁴⁰, os repertórios de *drôleries*, *grilles* e *fisionomias*¹⁴¹ e a cartografia até ao Renascimento¹⁴². O abandono de uns e a transformação de outros ocorreu na razão directa da cristianização e da substituição de alguns dos seus sentidos¹⁴³. Com efeito, o cristianismo começou «por utilizar os

¹³⁸ O sublinhado é nosso. Sobre as geografias marginais dos monstros, vide **MORGAN**, 1984, p. 269-274.

¹³⁹ De entre os quais salientamos o Unicórnio e o Basilisco, referidos por Cláudio Eliano na *História dos Animais* (III, 41 e I, 5 e III, 31), que raramente foram representados na Antiguidade mas que se tornaram especialmente populares na arte medievá.

¹⁴⁰ Sobre os ideogramas gnósticos, marcados por «estranhas composições», «personagens bizarras e monstruosas, astros singulares, vegetais de todas as espécies ou degenerados da sua espécie, corpos híbridos que exibem as suas cabeças e os seus membros, em número frequentemente anormal, e todas as variedades possíveis de seres vivos.» (**CHARBONNEAU-LASSAY**, 2006, p. 20-21)

¹⁴¹ O conceito de Fisionomia pressupõe a existência de uma relação morfopsicológica, de raiz aristotélica, entre o aspecto físico e o carácter, ou a personalidade. De acordo com esta premissa, o rosto será espelho da alma. Para Gonzalo SOTO POSADA, «Teratomorfismo y Fisiognómica son así un despliegue de la semejanza y sus juegos de posibilidades.» (**SOTO POSADA**, 2007, p. 129)

¹⁴² O Atlas Catalão, datável da segunda metade do Séc. XIV (c. 1375), atribuído ao judeu maiorquino Abraão Cresques e conservado na Biblioteca Nacional de França, contém ainda menções às Sereias e aos Pigmeus míticos nas duas primeiras páginas.

¹⁴³ A este respeito Nilda GUGLIELMI refere que «una fauna tan diversa, en que las formas monstruosas o imaginarias aparecen con tanta frecuencia, tiene antecedentes en el mundo antiguo – clásico y oriental – sirenas, centauros, esfinges, legado del mundo greco-romano». GUGLIELMI, in *Introdução a ANÓNIMO, El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, 2002, p. 29. Também Teresa RIBEIRO reforça que «a herança pagã é sem sombra de dúvida um dos mais importantes legados do bestiário, transmitidos à



mesmos motivos de arte pagã, dando-lhe uma nova simbologia», facto que justificou a «ambiguidade da primitiva decoração cristã» e contribuiu para a posterior «síntese ideológica», iniciada já no Séc. IV d.C.¹⁴⁴

Apesar das dúvidas que nos suscitam as versões medievais de obras antigas como o *Fisiólogo* (grego) e a *Colectânea de Maravilhas*, cujos originais se terão perdido irremediavelmente, inviabilizando o confronto, não há dúvida de que foi ainda numa cronologia claramente tardo-antiga, portanto pré-medieval¹⁴⁵, que se delineou a

Idade Média.» (RIBEIRO, 2006, p. 49) Relativamente à reutilização das imagens pagãs no contexto cristão, uide MACIEL, 1996, p. 117-143.

¹⁴⁴ MACIEL, 1999, p. 58. Sobre esta síntese, uide MACIEL, 1996 (sobretudo p. 117-143).

¹⁴⁵ Parece-nos, pois, forçado, afirmar que esta obra surgiu «en el primer momento de la ciencia medieval» (GUGLIELMI, in Introdução a ANÓNIMO, *El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, 2002, p. 26) e que «el hombre medieval [...] es en definitiva el [su] creador y el [su] destinatário» (MALEXECHEVERRÍA, 2000, p. 24). A nossa observação leva em conta vários factores: a cronologia da redacção do original grego do *Fisiólogo* (algures entre o Séc. II e o Séc. V d.C.); a caracterização civilizacional (política, social, económica, religiosa, cultural e artística) do extenso período considerado pelas balizas cronológicas da redacção, que remete mais para a Antiguidade Tardia do que para a Idade Média; e a fortíssima probabilidade de uma exegese cristã dos conteúdos da obra original em tempos já medievais, na sequência da sua primeira tradução para Latim, a qual terá ocorrido já no Séc. V (o que, aliás, era prática comum dos tradutores e copistas medievos, comprovada, neste caso, pelas claras discrepâncias que ressaltam no exercício de comparação entre as diversas versões da mesma obra – cfr., por exemplo, as edições publicadas pela editora espanhola Eneida, em 2002, e pela editora francesa Jérôme Millon, em 2004, ambas contempladas na nossa Bibliografia). Destes factores, as questões cronológicas rigorosas são as que menos influem no nosso parecer, pois apesar de operativamente os medievalistas franceses da Escola de Le Goff e Duby tomarem como início oficial da Idade Média a data da queda do Império Romano do Ocidente, em 476 d.C, nesta matéria perfilhamos o pensamento de Justino MACIEL e reconhecemos «a secundariedade, em certos tipos de análise artística, da exactidão da cronologia» (MACIEL, 1996, p. 120). Assim, o factor que nos parece, efectivamente, de maior relevância é o conjuntural, pois entendemos que o paganismo, a mundivência e, sobretudo, a cultura romana não sofreram um corte abrupto e total por acção directa e exclusiva do cristianismo (uide FIGUERAS, 2000 a, p. 292), pelo que este credo não pode ser tomado como marco de transposição da Antiguidade para a Idade Média. Com efeito, o período de afirmação religiosa do cristianismo foi longo e até ao Édito de Tolerância (ou Édito de Milão), firmado por Constantino em 313 d.C., o culto manteve-se em ambiente de clandestinidade e perseguição. Apesar de sabermos que «el cristianismo había penetrado rápidamente en todas las antiguas provincias, aunque no con tanta rapidez y profundidad como



utilização sincrética de criaturas mitológicas pagãs em contextos manifestamente cristãos e que se confirmou a manutenção dos clássicos sentidos positivos e negativos atribuídos a cada caso. A tendência manteve-se por um longo período, pois já em datas inquestionavelmente medievais, várias obras artísticas e literárias tornam óbvio o conhecimento de iconografias e documentos antigos, enfatizam os seus significados,

pudiéramos pensar [...] la introducción del cristianismo no siempre fue fácil ni incluso promovida o favorecida por las autoridades locales» (**FIGUERAS**, 2000 a, p. 263). Neste sentido, afigura-se-nos incorrecto imputar ao cristianismo a responsabilidade factual pelas mudanças e pela crise que se verificaram entre 235 e 284 d.C. Ainda que seja inquestionável o avanço do cristianismo no ocidente romano precisamente durante o Séc. III, também é um facto que esse fenómeno de expansão religiosa foi mais uma consequência de outros factores conjunturais do que uma causa da crise. Assim, as invasões bárbaras, a instabilidade política, a quebra económica, o aumento dos impostos, a fuga das cidades para o campo e a troca de uma vivência urbana por uma vida rural – que implicou transformações nos hábitos sociais e novas soluções arquitectónicas para assegurarem uma necessária auto-suficiência, originária das unidades celulares que viriam a ser o futuro da Alta Idade Média (**FOURQUIN**, 1987, p. 21-31 e **FOURQUIN**, 1991, p. 71-91) – foram, entre tantas outras razões, responsáveis pelo clima de instabilidade que favoreceu o avanço paulatino e sincrético de várias religiões orientais (como os cultos a Cibele, Mitra, Ísis ou Serápis, entre outros), sendo o cristianismo apenas uma de entre elas e tendo ele que dividir os credos não apenas com a antiga mitologia mas também com outras novas formas de religiosidade (**MACIEL**, 1996, p. 117). Por conseguinte, para além de nos parecer muito redutor considerar que o cristianismo tenha sido o factor de maior responsabilidade pelo ocaso da Antiguidade e pela aurora da Idade Média, defendemos ainda, e uma vez mais, que já em tempos muito anteriores ao nascimento de Cristo, ainda no dealbar da Antiguidade grega e durante toda a Antiguidade romana, se tinha afirmado uma prática paidêutica de atribuição de valores morais às criaturas reais (como nas *Fábulas*, de Esopo) e às criaturas fantásticas (como na própria *Teogonia*, de Hesíodo), com base numa relação íntima entre os conceitos morais de virtude-bondade-beleza-integridade formal e vício-maldade-fealdade-corrupção formal, sendo que a exaltação da virtude e da bondade dos heróis se fazia no combate contra as criaturas monstruosas que representavam o mal (cfr. GUGLIELMI, in Introdução a **ANÓNIMO**, *El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, 2002, p. 24 e 25). Estes princípios nasceram, efectivamente, na Antiguidade pagã, foram reaproveitados na Antiguidade cristã e perduraram na Idade Média. Por todas estas razões, acreditamos que as versões medievais que nos chegaram do *Fisiólogo* não constituem, em si, uma prova de que a obra original tenha sido lavrada em contexto medieval, por um autor medieval e para um público medieval. Aceitamos, porém – e logicamente –, que as alegorias morais cristãs constantes dessas versões provem que a obra foi acolhida, traduzida e certamente adaptada por vários autores medievais e para um público medieval...



convertem os seres heteromórficos do Paganismo em criaturas ao serviço da Cristandade e acrescentam outras tantas que constituem variações das anteriores. Como prova de que «el transfondo mitológico de la cultura clásica griega [e romana], que era sin duda la de los grandes escritores cristianos de la época, continuaba flotando en la superficie de toda expresión artística, tanto literaria como visual»¹⁴⁶, salientamos, na literatura, o *Livro dos Monstros de Diversos Géneros*, de autor anónimo, presumivelmente britânico (Sécs. VII-IX)¹⁴⁷, e *A Composição do Mundo*, de Restoro d'Arezzo (Séc. XIII); e, nas artes, os capitéis do claustro da Abadia Beneditina de São Miguel de Cuxa (ou, mais propriamente, Sant Miquel de Cuixà, em catalão), no Languedoc (França, Sécs. XI-XII), cujas figurações híbridas e teratomórficas levaram o Abade cisterciense Bernard de Clairvaux (1090-1153) a hesitar entre considerá-las formosidades deformadas (*deformis formositas*) ou deformidades formosas (*formosa deformitas*):

Nos claustros, perante os olhos dos irmãos que se dedicam à leitura, que fazem aquelas ridículas monstruosidades, formas de beleza deformada ainda que belas deformidades? Que fazem aqui aqueles imundos macacos? Aqueles feros leões? Os monstruosos centauros? Os semihumanos? Os tigres listrados? Os soldados belicistas? Os caçadores soprando cornetas? Podeis ver uma cabeça com vários corpos e, modo inverso, várias cabeças num só corpo. De um lado um quadrúpede com cauda de serpente, do outro uma cabeça de quadrúpede com corpo de peixe. Acolá um animal com meio corpo de cavalo e parte inferior de caprídeo; aqui um ser com corpo equídeo tem um chifre na fronte. Em resumo, por toda a parte uma variedade impressionante de formas parece indicar que mais vale ler no mármore do que nos Códices, e passar o dia inteiro a contemplar cada criatura do que a meditar na Lei de Deus.¹⁴⁸

BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologia ao Abade Guilherme*, 28-29

A última consideração constitui uma antítese retórica e emocional que não esconde o poder da imagem do corpo deturpado, comparada agora à profanação da Obra divina (de acordo com a Lei do Deus cristão), como antes havia sido equiparada à *hýbris*

¹⁴⁶ FIGUERAS, 2000 a, 263.

¹⁴⁷ Umberto ECO considera a possibilidade de se tratar de um autor irlandês e da datação ser compreendida entre o Séc. VII e o Séc. IX (ECO, 2007, p. 111).

¹⁴⁸ Esta passagem é dedicada à Arte românica do tempo do monge cluniacense (c. 1125).



(segundo a Lei dos deuses clássicos). O resultado é ambivalente, simultaneamente atractivo pelo seu “exotismo” e repulsivo pelo medo que inspira; prende o olhar, fascina e desconcerta; força à reflexão; provoca o afastamento do diabólico e incentiva a aproximação ao divino.

As diversas (e por vezes antagónicas) significações, interpretações e utilizações dos signos, dos símbolos e dos léxicos pagãos pelos cristãos¹⁴⁹ parecem evidenciar um conflito sentido pelos próprios Padres da Igreja e pelos seus fiéis relativamente à herança cultural secular e às fontes antigas em que beberam. Embora quisessem renunciar ao paganismo e ambicionassem uma emancipação relativamente ao legado antigo, a verdade é que sentiam a força da tradição e a profundidade das raízes civilizacionais gregas e romanas¹⁵⁰, para além do irresistível apelo das maravilhas portentosas e da sua inquestionável valência prática como alegorias caquéticas.

O fenómeno da «persistencia de los motivos mitologicos o simplemente paganos en su origen, que continuaban apareciendo en una época y un contexto religioso que ya nada tenían que ver con el panteísmo y la mitología de griegos y romanos»¹⁵¹ não é, por conseguinte, de estranhar, porque, efectivamente, «el repertorio iconográfico había sido ya prácticamente fijado desde hacía ya varias generaciones, cuando en los siglos V y VI, los de más esplendor en la decoración musiva de las iglesias, los temas paganos eran empleados todavía con profusión.»¹⁵² Para além desta realidade, que prova o poder do legado cultural clássico e que o reconhece mais como um valor alargadamente patrimonial do que exclusivamente religioso, também não se olvida que os manuscritos antigos eram copiados e recriados dentro dos próprios espaços cenobíticos, conservados nas *marginalia* e nas capitulares de incunábulo em bibliotecas monásticas e conventuais, nos capitéis e nos modilhões em claustros e igrejas¹⁵³ (tal como se viu no caso da Abadia de Cuxa), e acolhidos nas teatralizações postas em cena na Corte e na rua, sobretudo em períodos de renovação cultural e

¹⁴⁹ Vide **MACIEL**, 1996, p. 120.

¹⁵⁰ Sobre esta ligação umbilical dos primeiros cristãos com o seio familiar pagão em que foram criados, vide **FIGUERAS**, 2000 a, p. 284.

¹⁵¹ **FIGUERAS**, 2000 a, 263.

¹⁵² **FIGUERAS**, 2000 a, 265 e 266.

¹⁵³ **DUBY**, 1988, p. 278.



artística como a *renouatio* carolínea (c. 800 d.C.), as reformas ottoniana e cluniacense (c. 877 d.C.) e a experiência proto-renascentista do Séc. XII¹⁵⁴.

Embora referenciadas em premissas de um criador diferente e único, as criaturas fantasiosas híbridas que ostentavam transposições não corruptivas de uma das formas mantiveram a aceitação e a veneração (caso das Vitórias e sobretudo dos Génios alados romanos, que se converteram nos anjos cristãos¹⁵⁵), continuando a corresponder ao padrão de Beleza – que já no ocaso da Antiguidade pagã se aproximava mais da concepção algo mística de Plotino (c. 205-270 d.C.) que a compreendia «como meta da viagem espiritual para o absoluto»¹⁵⁶, marcando o afastamento progressivo em relação ao cânone clássico grego e anunciando a rendição ao encantamento das formas expressionistas do Sublime (ideal aliás já remotamente explorado por Pseudo-Longino no longínquo Séc. I d.C.¹⁵⁷); de igual modo as figuras que apresentavam transgressões

¹⁵⁴ Sobre os afloramentos classicistas durante a Idade Média, vide **PANOFSKY**, 1993, sobretudo o capítulo II (p. 81-215), e ainda **BALTRUŠAITIS**, 1994, em especial os subcapítulos II e III do capítulo I (p. 18-35) e os subcapítulos I e II do capítulo II (p. 59-80). Não podemos, porém, olvidar a estranheza que este fenómeno suscitou noutros estudiosos medievalistas como a já citada editora da tradução espanhola do *Fisiólogo*: «Nos preguntamos cómo es posible que [El Fisiólogo] haya prolongado su existencia y su influencia más allá de la renovación científica del siglo XII. Es difícil dar una respuesta definitiva. Tal vez tendríamos que pensar en qué grupos sociales se conservó, si su vida se prolongó en medios cultos o si tuvo sólo una repercusión popular. Naturalmente, tenemos que considerar el ritmo con que pudieron difundirse los logros científicos en los diferentes grupos de la sociedad de los siglos XII y XIII. Lógicamente, esse ritmo hubo de ser lento. Por tanto, el *Fisiólogo* pudo persistir en aquellos niveles – por demás, extensos – hasta los que la nueva concepción de la ciencia no había llegado.» (GUGLIELMI, in Introdução a **ANÓNIMO**, *El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, 2002, p. 26 e 27).

¹⁵⁵ **BALTRUŠAITIS**, 1994, p. 31.

¹⁵⁶ **LOMBARDO**, 2003, p. 24.

¹⁵⁷ Para o entendimento da evolução conceptual da Beleza Clássica para a Beleza Sublime em território hispânico, considera-se fundamental a leitura de **MACIEL**, 1996 (em particular p. 15-22 e 140-150). A aplicação do termo *Sublime* às formas artísticas tardo-antigas é equivalente à sua utilização no contexto da Alquimia (Arte da Transmutação praticada no mundo helénico por influência egípcia, sobretudo pela mão de Zóximo de Alexandria – vide **LASZLO**, 1997, p. 20-24), já que a operação designada por *Sublimatio* (Sublimação) consiste na transformação de uma matéria densa, de natureza física e de dimensão profana, numa matéria leve, de natureza espiritual e dimensão mística. Esta transmutação



corporais teratológicas e híbridas aglutinadas (como os Centauros) continuaram a suscitar admiração e repúdio e a ser utilizadas como parábolas didácticas e exemplares sobre o vício¹⁵⁸. De facto, enquanto herdeiro da Antiguidade¹⁵⁹, o *corpus* dos bestiários fantásticos da Idade Média constituiu «essencialmente um manual de instrução moral e teológica» e funcionou como um «instrumento precioso na transformação de abstracções teológicas em vivências concretas, veículo de popularização do cristianismo, facilitando a compreensão das coisas da fé pelos cristãos»¹⁶⁰. Nele «a cada ser mencionado [...] se associava um ensinamento moral» que variava consoante o contexto, e, na sua totalidade, apresentavam-se como «figuras de retórica, de uma retórica do signo visual icónico»¹⁶¹. Assim, «el pecado, la culpa y, también, aunque menos dramáticamente, su contraparte, las virtudes, se muestran en conexión con el bestiario».¹⁶²

Como exemplo dessa correspondência simbólica entre a corrupção da forma e da moral em contexto cristão medieval, Pedro-o-Venerável, abade de Cluny (1122-1156 d.C.), descreveu o homem desonesto como um “monstro” híbrido que «junta uma cabeça humana a um pescoço de cavalo e penas de pássaro.»¹⁶³ Esta ideia recorre a uma imagem já usada em contexto pagão antigo por Horácio (c. 65-8 a.C.), na sua *Arte Poética*, como metáfora pictórica para toda a poesia que não segue uma composição simples, una e verosímil e que, por isso mesmo, resulta num conjunto tão desconexo quanto aquele que se obteria ao «juntar uma cabeça humana a um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma que das formas equipara-se, por conseguinte, a uma conversão da substância inferior numa essência superior, através de um movimento ascendente (em direcção ao Divino).

¹⁵⁸ Sobre estes seres Nilda GUGLIELMI refere que «pueden entenderse-se como representación del pecado». (GUGLIELMI, in Introdução a **ANÓNIMO**, *El Fisiólogo – Bestiario Medieval*, 2002, p. 33)

¹⁵⁹ Também sobre esta matéria Teresa RIBEIRO acrescenta que os eruditos medievais «limitavam-se a cristianizar a informação recolhida sobre os animais, interditar esta ou aquela interpretação, ou a modificá-la e apresentá-la aos fiéis segundo um método simbólico / alegórico / moral, com objectivos didáctico / pedagógicos.» (RIBEIRO, 2006, p. 49).

¹⁶⁰ RIBEIRO, 2006, p. 64.

¹⁶¹ GIL, 2006, p. 145.

¹⁶² GUGLIELMI, in Introdução a **ANÓNIMO**, *El Fisiólogo – Bestiario Medieval*, 2002, p. 33.

¹⁶³ Pedro-o-VENERÁVEL, *Epístolas*, 111, 297, 23. O sublinhado é nosso.



terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face»¹⁶⁴. Para o autor romano a desarticulação que caracterizava este resultado era ridícula, inverosímil, longínqua da desejável *mimesis praxeos* (prática da imitação) defendida por Aristóteles para a poesia¹⁶⁵ e denunciava «ideias vãs», quais «sonhos de doente», como acrescentou mais adiante¹⁶⁶; para o cluniacense românico a imagem era negativa, corrompia a integridade da forma humana (suposta e idealmente criada à imagem e semelhança de Deus) e reflectia uma deformação de carácter, qual perda da *Virtus* e da Razão (faculdades que distinguem o homem dos restantes animais, tal como defendeu o abade Guilherme de Saint-Thierry (1085-1148)¹⁶⁷ – apesar, de metaforicamente, o próprio Cristo e os quatro Evangelistas terem, amiúde, representações teriomórficas e híbridas, que no caso dos últimos se designa por Tetramorfo¹⁶⁸). Efectivamente, tanto na Antiguidade como na Idade Média, acreditava-se que o estado do corpo reflectia o estado da alma e que a corrupção daquele denunciava a corrupção desta. Assim e com as devidas adaptações, também para os cristãos antigos e medievais os homens corruptos seriam criaturas impuras, comparáveis aos híbridos e demais monstros míticos que reuniam as piores características dos seres que os compunham.

A utilização medieva da semântica e da imagética clássica pagã no contexto da moral católica cristã revela, efectivamente, o mesmo entendimento da forma como espelho da moralidade do ser, sendo que a imagem da desregra é simbolicamente grotesca, inverosímil e hiperbolizada para melhor traduzir as ideias antitéticas de norma como

¹⁶⁴ **HORÁCIO**, *Arte Poética*, 1-5. O sublinhado é nosso.

¹⁶⁵ A este propósito *uide* **LOMBARDO**, 2003, p. 22 e **MORGAN**, 1984, p. 148.

¹⁶⁶ *Velunt ægri somnia* (**HORÁCIO**, *Arte Poética*, 6).

¹⁶⁷ Guilherme de **SAINT-THIERRY**, *Sobre a Natureza dos corpos e das almas*, Liv. I.

¹⁶⁸ Ignacio MALAXECHEVERRÍA afirma que «del bestiario antiguo, el cristianismo no sólo ha conservado residuos de representaciones teriomórficas, [...] sino que ha hecho de Cristo mismo el pez». (**MALAXECHEVERRÍA**, 2000, p. 33). As representações teriomórficas dos Evangelistas são as seguintes: um Leão para São Marcos, uma Águia para São João e um Touro para São Lucas; por sua vez, São Mateus tem uma representação híbrida antropozoomórfica (um humano alado, identificável como Anjo). Sobre os seus significados, o mesmo autor destaca que «en el campo artístico, y de la simbología románica, los cuatro seres del tetramorfos tienen una correspondencia con los cuatro elementos: el águila remite al aire, el hombre, al agua, el buey-toro, a la tierra y el león, al fuego.» (**MALAXECHEVERRÍA**, 2000, p. 39)



paradigma da harmonia e de transposição transgressiva como desvirtuação e ameaça ao equilíbrio universal.

Igualmente conhecedor de textos da Antiguidade¹⁶⁹ e conciliador de leituras racionais com leituras simbólicas, Santo Isidoro de Sevilha (560-636 d.C.) dissertou também sobre vários híbridos míticos mas teceu sobre eles outras considerações mais pragmáticas:

Imagina-se que as Sereias fossem três, em parte virgens e em parte aves, dotadas de asas e garras: uma cantava, a outra tocava flauta, e a terceira, lira. Com o seu canto atraíam os marinheiros e faziam com que naufragassem. Na verdade, as Sereias foram meretrizes; como levavam os transeuntes à miséria, imaginou-se que os conduziam ao naufrágio [...]. Foi o seu aspecto que deu nome aos *Centauros*, metade ser humano e metade cavalo; [...] que segundo diziam, se trataria de cavaleiros da Tessália que eram tão velozes na guerra que davam a impressão de serem um único corpo formado por cavalos e seres humanos.

ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XI, 3¹⁷⁰

Este trecho, sobretudo a parte respeitante aos Centauros que lembra a explicação de Lucrécio sobre a ilusão de óptica¹⁷¹, revela, simultaneamente, uma assunção pragmática da não existência verídica destes híbridos ficcionais e um reforço evidente do seu valor simbólico e do propósito didático¹⁷² doutrinal que servem. Tal como o próprio autor acrescentou, são «fabulosos portentos humanos que, no entanto, não são reais, mas inventados: são símbolos de uma determinada realidade»¹⁷³. Daqui se depreende que «lo importante no es que dichos seres existan o no. Lo que hay que ver

¹⁶⁹ Sobre a transmissão dos conteúdos clássicos por Santo Isidoro de Sevilha, *vide* FONTAINE, 1983 e MACIEL, 1996, p. 86-88.

¹⁷⁰ *Apud* ECO, 2007, p. 41.

¹⁷¹ LUCRÉCIO, *Sobre a natureza das coisas*, V, 878 (*apud* BEURET, 2001, p. 71 e p. 42).

¹⁷² Sobre o propósito didático dos bestiários medievais, leia-se a constatação de Ignacio MALEXECHEVERRÍA: «un estudio completo sobre el Bestiario debería tratar [entre otros]: – De literatura didáctica: en cierto sentido, puede decir-se que todas las obras medievales son de tal índole; que existe un didactismo difuso que baña toda la literatura medieval. Pero me refiero aquí a obras específicamente didácticas, como los bestiarios». (MALEXECHEVERRÍA, 2000, p. 34)

¹⁷³ ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias* XI, 3 (*apud* ECO, 2007, p. 41).



en ellos es su simbolismo, su carácter alegórico»¹⁷⁴ e também o seu poder de corporalizarem e transmitirem o princípio das «equivalencias antropozoomorfas que, ligadas com los bestiarios, hacen de los animales signos de cualidades o defectos, de vicios o virtudes, de tal o cual modo de ser.»¹⁷⁵ Aliás, «cada animal [real ou mítico] deve ser visto, na sua forma e nos seus comportamentos, como símbolo de uma realidade superior»¹⁷⁶ que nem sempre se revela de modo linear, porquanto, nos seus insondáveis desígnios, a entidade divina permite múltiplas interpretações, por vezes aparentemente contraditórias, que podem resultar na atribuição de sentidos opostos a um mesmo ser¹⁷⁷...

A par dos híbridos imaginários – que progressivamente se foram congregando na imagem da Besta do Apocalipse –, a Idade Média concebeu também seres teratológicos fantásticos que comungavam do mesmo princípio negativo das desregras físicas e morais. Os monstros humanos eram talvez os mais abundantes e polimórficos, acreditando-se que seriam tanto mais estranhos quanto distantes fossem as terras que habitavam¹⁷⁸. E se é certo que tal como na Antiguidade, também na Idade Média nasciam criaturas reais com deformidades grotescas, também é óbvio que o modo

¹⁷⁴ SOTO POSADA, 2007, p. 128. Sobre este aspecto *vide* também MORGAN, 1984, p. 34 e 35.

¹⁷⁵ SOTO POSADA, 2007, p. 129.

¹⁷⁶ ECO, 1989, p. 81.

¹⁷⁷ Umberto ECO refere que «outras enciclopédias posteriores que, pelo modelo do *Fisiólogo*, descrevem animais reais e fantásticos, complicam este jogo de referências simbólicas, até ao ponto de entrarem em contradição: mas aparecem outras enciclopédias que não hesitam em registar sentidos contraditórios», fazendo do mesmo animal símbolo de virtudes ou vícios, de segurança ou perigo consoante o entrecho em que é mencionado (ECO, 1989, p. 81). O autor acrescenta que «algumas enciclopédias são explicitamente moralizantes, outras oferecem matéria-prima não moralizada ao intérprete das Sagradas Escrituras. Algumas excedem-se na fantasia, outras já se limitam ao respeito pela observação.» (ECO, 1989, p. 83) Para além das razões directas e analógicas que levam a realçar características antagónicas num mesmo animal, de acordo com a orientação do contexto em que este se insere como parábola, cremos que a tendência plurissignificativa dos símbolos em contexto cristão poderá reflectir um fenómeno dialéctico religioso mais lato, experimentado na Antiguidade Tardia (em especial a partir do Séc. IV d.C.), desencadeado pelo confronto entre «as propostas religiosas romanas, dionisíacas, maniqueias, mitraicas, cibélicas, egípcias, judaicas e cristãs.» (MACIEL, 1996, p. 120).

¹⁷⁸ GIL, 2006, p. 47-49.



como estes “monstros” eram descritos exacerbava os seus aspectos e extrapolava não só as razões das suas ocorrências mas também a sorte das suas consequências. De facto, «toda esta carga alegórica dificulta-nos a tarefa de discernir como seria[m] de facto o[s] monstro[s]». ¹⁷⁹

Símbolos de um estágio civilizacional atrasado, bárbaro e pagão, alguns dos monstros claramente fantasiosos foram contemplados tanto em obras religiosas, como *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho de Hipona (354-430 d.C.) ¹⁸⁰, quanto em obras laicas, como o *Livro das Maravilhas*, de Marco Polo, datável da primeira metade do Séc. XIV, e do *Livro das Maravilhas do Mundo*, de Jehan de Mandeville, datável de meados do Séc. XIV ¹⁸¹. Entre os “catalogados” Blémios (sem cabeça), Panotos (com hipertrofia auricular) e Ciópodes (com um único pé gigante), nasciam outros humanóides de fisionomias mais “livres” e quase “decorativas”, criados ao sabor da imaginação de cada iluminador ou canteiro. ¹⁸²

Já perante os factos de teratologias reais, resultantes de defeitos congénitos, Santo Isidoro adoptou uma solução de compromisso comum à Antiguidade e à Idade Média: perante a comprovada ocorrência de nascimentos com deformidades físicas, privilegiou a interpretação presságica do paganismo e filtrou-a com o cristianismo, entendendo tais fenómenos como uma advertência divina face às prevaricações humanas (agora designadas por *pecados*) e como prenúncio de catástrofes futuras (desta feita consideradas *apocalípticas*). ¹⁸³ Assim, o santo sevilhano considerou que os seres teratológicos verídicos «aparecem por vontade do Criador», sendo «prodigiosos porque anunciam previamente» e monstruosos «porque se mostram, para indicar algo,

¹⁷⁹ LEROI, 2009, p. 16.

¹⁸⁰ SANTO AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, XVI, 8 (*apud*, GUGLIELMI, in Introdução a ANÓNIMO, *El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, 2002, p. 17 e 18).

¹⁸¹ Para outros livros de viagens medievais, aconselha-se a leitura de LOPES, 2006.

¹⁸² GUGLIELMI, in Introdução a ANÓNIMO, *El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, 2002, p. 29 e 30.

¹⁸³ Neste sentido, José GIL salientou que «o corpo do monstro comunica talvez uma coisa terrível nesta subversão do normal que provoca: uma catástrofe futura, uma desgraça que anuncia a vontade divina. [...] Da desgraça vindoura apenas recolhemos o medo. O monstro vem para avisar e encher os homens de angústia.» (GIL, 2006, p. 80)



ou porque mostram o significado que tem uma coisa»¹⁸⁴. Aliás, Santo Agostinho de Hipona já antes havia referido que «foi Deus quem criou todos os seres. Ele sabe quando e como se deverá criar, porque conhece a beleza do universo e a semelhança ou a diversidade das suas partes.»¹⁸⁵

Emissário divino e arauto da desventura humana, «o monstro é testemunho do desregramento não apenas da natureza, mas também da cultura na medida em que esta se revela incapaz de impedir a erupção daquela no mundo dos homens»¹⁸⁶.

- **Considerandos**

Como constatámos, ainda na Antiguidade – em época severiana –, terão coexistido abordagens pagãs e cristãs do bestiário fantástico, inscrevendo-se na primeira linha o livro *História dos Animais*, de Cláudio Eliano, e, possivelmente, na segunda linha o *Fisiólogo* (grego – e aqui lembramos que a nossa ressalva se baseia nas já referidas dúvidas em torno do carácter original ou acrescentado da abordagem alegórica cristã, constante nas versões medievais que nos chegaram desta obra). Esta provável realidade paralela explicará algumas sincronias registadas, nomeadamente ao nível da utilização dos mesmos signos e da adopção de idênticos valores. Com efeito, não obstante as diferentes exegeses religiosas, pode considerar-se que tanto as teratologias como os hibridismos e as metamorfoses reais e míticos concebidos pelo paganismo e pelo cristianismo eram equivalentes, na medida em que todos eles ultrapassavam as normas da própria Natureza e constituíam fenómenos nemésicos. Mas ainda que o conceito de “transposição” seja comum a todos, a conotação que se atribuiu aos resultados era diversa, podendo ser abonatória ou pejorativa, sublime ou monstruosa, apolínea ou dionisíaca, consoante o caso concreto e o contexto em análise. Para a identificação dos diferentes sentidos contribuía dois factores: o primeiro – de ordem morfológica e simbólica – reportava-se às deformidades corporais

¹⁸⁴ ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XI, 3, 3 (*apud* RIBEIRO, p. 174). A propósito da etimologia da palavra *monstrum*, vide GIL, 2006, p. 73 e 74.

¹⁸⁵ SANTO AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, XVI, 8 (*apud* ECO, 2007, p. 114).

¹⁸⁶ GIL, 2006, p. 89.



dos seres teratomórficos e à composição das criaturas híbridas míticas (*id est* à forma de conjugação justaposta ou aglutinada das respectivas partes que formam o organismo). Nestas importava também avaliar a simbologia dos animais reais que as compõem; o segundo – de ordem moral e pedagógica – reportava-se à prática de actos de *Hýbris* e de *Virtus* (segundo o entendimento pagão) ou de Pecado e de Virtude (de acordo com os princípios cristãos), por parte dos próprios seres ou dos seus progenitores. Aqui importava também verificar o modo como eles se afirmavam enquanto coadjuvantes ou oponentes aos heróis, na luta que estes protagonizavam entre o Bem e o Mal.

Como à luz da moral cristã o leque de vícios era vastíssimo e as tentações incontáveis, constata-se que é «gigantesco el número de híbridos, animales monstruosos e inidentificables que pueblan [toda] la literatura medieval»¹⁸⁷ e não apenas os bestiários. Esta proliferação, que denuncia o medo latente do desconhecido e do diabólico, tinha uma dupla função: por um lado, constituía-se como advertência para a capacidade multiforme do demónio¹⁸⁸, visando abranger, de modo personificado e simbólico, polivalente e polissémico¹⁸⁹, todas as manifestações de pecado para facilitar o seu reconhecimento por parte dos fiéis; por outro lado, compreendia a integração de alguns “monstros” pagãos em determinados contextos cristãos, o que poderia também querer demonstrar o desejo da sua conversão e da sua redenção. Neste sentido, se no primeiro caso se deduz uma reacção de medo e prudência, bem como um entendimento de que o paganismo estaria inexoravelmente votado à condenação, no segundo caso subentende-se uma reacção de esperança e receptividade, assim como uma crença na sua Salvação.

As diferentes abordagens dos mesmos motivos e a ambiguidade que a sua utilização suscitava denunciavam sempre a dificuldade da renúncia ao património cultural da Antiguidade, apesar da recusa do património religioso pagão. Esta realidade explica não só a prevalência do léxico e de alguma gramática decorativa num contexto diverso,

¹⁸⁷ MALAXECHEVERRÍA, 2000, p. 46.

¹⁸⁸ MALAXECHEVERRÍA, 2000, p. 44.

¹⁸⁹ A propósito da polivalência dos símbolos medievais, *vide* MALAXECHEVERRÍA, 2000, p. 44.



mas também as numerosas tentativas de conciliação entre as filosofias de valores pagã e cristã, e permite ainda entender a referenciação de muitas figuras bíblicas em personagens mitológicas. No entanto, ao invés de ser aceite como fatalidade, este panorama foi habilmente trabalhado pelos primeiros Padres da Igreja (para além dos já mencionados, apontamos também Clemente de Alexandria [150-215 d.C.], Eusébio de Cesareia [265-339 d.C.], Cirilo de Jerusalém [315-386] e Gregório Nazianzeno [329-390]¹⁹⁰) e acabou por funcionar como uma *præparatio euangelica*.

Em todas as épocas e em todos os credos, as criaturas fantásticas dividiram opiniões sobre a sua existência real ou inventada, mas reuniram unanimidade em torno do seu potencial alegórico e didáctico.¹⁹¹ Por conseguinte, a morfologia do fantástico proporciona uma visão da cultura romana de fantasia simbólica que perdurou na época medievla, revelando, em ambos os períodos, o Homem pagão e cristão como onipotente imaginário que recombina as matérias-primas da Natureza em conformidade com conceitos morais e estéticos, para com elas conceber um bestiário mítico exemplar, com um certo valor histórico de origem que servia de referência para o presente e que visava uma construção, algo escatológica¹⁹², do futuro. Este revelou-se primeiramente eficaz na formação dos cidadãos romanos e na conformação dos povos conquistados durante a expansão do Império, e mostrou-se depois eficiente na doutrinação dos cristãos e na conversão dos pagãos ou infiéis vencidos no movimento das Cruzadas.

¹⁹⁰ FIGUERAS, 2000 a, p. 283-291.

¹⁹¹ A propósito do reconhecimento desse potencial alegórico e didáctico pelo cristianismo, Paul FIGUERAS refere que «familiarizados como están con las numerosas referencias a la mitología que se encuentran en los Padres, no es difícil aceptar que existía una conexión buscada entre el motivo pagano, la moraleja filosófica, y un punto de la doctrina Cristiana que aquel motivo pagano puede sencillamente ilustrar o evocar. A los que conocen el uso que los Padres de la Iglesia hacían de temas paganos con intención educativa e ilustrativa, les resulta fácil comprender el empleo de escenas mitológicas directas que se hacía en el arte de los primeros siglos bizantinos, y que se extendió tanto por Oriente como por Occidente hasta bien entrada la Edad Media.» (FIGUERAS, 2000 a, p. 274-277).

¹⁹² Sobre o sentido escatológico dos mitos de origem, vide RAMOS, 1997, sobretudo no que respeita à ideia de que «a história do começo serve de modelo para a história do fim» (p. 90).



Através de metáforas exemplares que recorriam à *nemesis* para hiperbolizar a realidade, foi sendo construída uma iconografia mítica que recriava tempos, espaços e entidades primordiais¹⁹³, e que servia de referência para a vida real, ajudando a entender, a organizar e a estruturar o caos da barbárie e a domesticar a própria Natureza selvagem, pois «o homem clássico tinha consciência de que, através da sua *uirtus* interior, a força de ânimo que lhe era própria, poderia dominar as forças adversas da natureza»¹⁹⁴.

As criaturas fantásticas, necessariamente sobredotadas e raramente infradotadas (mesmo que possuidoras de anomalias físicas), tornaram-se, assim, forças retóricas e preceptoras alegóricas de valores e condutas sociais, e a mitografia instituiu-se como um manual de estratégias para situações da vida em sociedade¹⁹⁵. Aliás, «esta dimensão social que resulta dos mitos é, ela mesma, sintoma das sociedades, assim como prescrição da sociedade vindoura»¹⁹⁶, para além de que, *grosso modo*, o princípio de «viver de acordo com o modelo exemplar dos seres fabulosos ou deuses [permitia] sacralizar a existência toda e viver num tempo sagrado que se distingu[ia] do quotidiano habitual, e num espaço também consagrado que participa[va] da natureza divina.»¹⁹⁷

Através das várias expressões culturais e artísticas, estas criaturas do microcosmo mítico penetravam no seio do macrocosmos real e manifestavam a hierofania em cada azimute do antigo Império Romano, ainda consolidado ou já desagregado. Mas se a literatura estava ao alcance de uma minoria alfabetizada, ficando a sua esfera de acção confinada a espaços restritos e de domínio privado, as artes da imagem conseguiam democratizar o imaginário, fazendo-o chegar a todas as idades e classes sociais, estendendo a sua presença aos espaços públicos. Tendo ainda a mais-valia de

¹⁹³ Trata-se de uma «reprodução do acto criador "*in illo tempore*"» (CHISLOVSKY, 1994, p. 7) que constitui uma «teatralização do acto fundador [...] intimamente ligada à noção de continuidade e renovação.» (DIOGO, 2003, p. 12)

¹⁹⁴ MACIEL, 2007, p. 30.

¹⁹⁵ DIEZ VELAZCO, 1998, p. 18.

¹⁹⁶ DIOGO, 2003, p. 5.

¹⁹⁷ CHISLOVSKY, 1994, p. 7.



objectivar e materializar as ideias, tornando-as mais vívidas e perceptíveis, a imagem era, efectivamente, o meio de divulgação cultural por excelência e «assumiu um papel preponderante como veículo de comunicação de alcance universal. Também por isso, ao criarem-se imagens que depois eram recriadas até à exaustão, familiarizavam-se as gentes com a iconografia plasmada em diversos materiais e em contextos diferenciados»¹⁹⁸, desde a escultura ao mosaico – que de seguida estudaremos atentamente – e desde a casa de habitação até ao *forum*, passando pelas termas e pelos templos.

Mosaico com representação dos Trabalhos de Hércules. c. 150-180 d.C. *Villa* de Saint-Paul-les-Romans. Musée de Valence. França.

Nesta obra, que decorava o pavimento do *triclinium* da *villa* galo-romana, estão ilustradas algumas das tarefas que Hércules teve de acatar, por imposição do rei micénico Eristeu. No cumprimento das obrigações, o herói defrontou, corporalmente, numerosas criaturas esquivas e ardilosas, dotadas de capacidades físicas extraordinárias, algumas delas com compleições teratomórficas e



híbridas aglutinadas, tais como o trigémeo Gerião, o policéfalo Cérbero, a multiforme Hidra de Lerna e o biforme Centauro Nesso (representado no centro do painel e em destaque à direita).¹⁹⁹ O sucesso alcançado em todas as provas travadas contra estas alegóricas somatizações da *hýbris* garantiu a Hércules o seu reconhecimento como paradigma da *Virtus* e a sua consagração como herói.

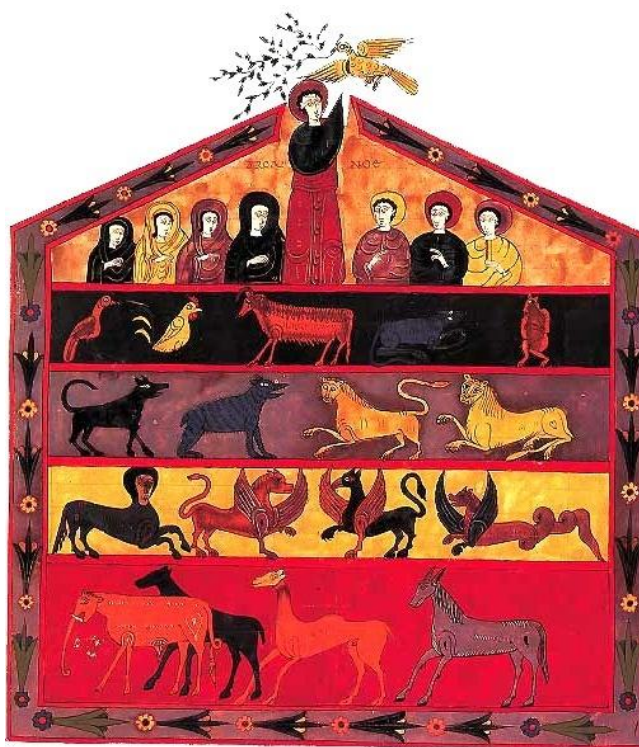


¹⁹⁸ CAETANO, 2009, Vol. I, p. 18.

¹⁹⁹ Este último confronto não foi representado nos dois mosaicos hispânicos subordinados à temática das provações de Hércules por não ser considerado um dos doze principais trabalhos do herói. Com efeito, ocorreu no seguimento do terceiro labor (a caça ao javali de Erimanto), altura em que Hércules conheceu o “bom” Centauro Folo e teve de lutar contra o ébrio Centauro Nesso. Mais tarde, Hércules voltou a combater Nesso na sequência de uma tentativa de violação de Dejanira. (GRIMAL, 2004, p. 209, 216 e 328-329).

Iluminura com a Arca de Noé reunindo animais reais e míticos (Centauro, Grifos e Cavalo-Marinho alado). Séc. X. In *Comentário ao Apocalipse de São João – Beato Primeiro*, segundo o Beato de Liébana. Biblioteca Nacional de Madrid.

Trata-se de um tema contemplado por várias religiões, sendo que neste caso se clarifica a abordagem cristã documentada na *Bíblia* (*Génesis*, 6-12). A ilustração foi produzida na Idade Média e no Mosteiro de San Millán de la Cogolla (La Rioja, Espanha), cenóbio edificado numa zona de anterior influência romana pagã, abrangida pelo antigo *conventus*



cluniensis da Província hispânica *Tarraconensis*. A representação de animais oriundos da mitologia pagã no interior da Arca de Noé – representada em forma de casa e não de barco, para afirmá-la como símbolo arquitectónico da *Ecclesia* que a todos acolhe – reforça as ideias da sua apropriação (ou conversão) pelo cristianismo e da sua sobrevivência (ou Salvação) ao castigo diluviano do Deus único, talvez por se lhes reconhecer uma “utilidade” didáctica. O posicionamento destes híbridos fantasiosos acima dos quadrúpedes reais de grande porte parece conferir-lhes, paradoxalmente, uma natureza menos impura do que a destes e reconhece-os, afinal, como criaturas de Deus, de acordo com a visão de Santo Agostinho de Hipona (*A Cidade de Deus*, XVI, 8).



► **HETEROMORFISMOS EM MOSAICOS HISPANO-ROMANOS**

Panorama geográfico e temático e contexto sociocultural, religioso, económico e técnico

O *corpus* musivo da Hispânia é dominado por motivos geométricos e vegetalistas, sendo as representações de objectos simbólicos e as figurações zoomórficas e antropomórficas menos abundantes e mais dispersas. Na zona correspondente à parte ocidental da Península (sobretudo na área do actual território português, *grosso modo* situado na faixa Oeste da *Lusitania* – criada em 19 a.C., pelo Imperador Augusto – e da *Gallæcia* – concebida em 214 d.C. pelo Imperador Caracala) marcam a sua presença sobretudo abaixo do Rio Mondego, nas regiões de influência de *Collippo* e sul do *Conuentus Pacensis* (Beja), entre *Conimbriga* (Idanha-a-Nova) e *Osonoba* (Faro) –, sendo que na região Norte parecem estar confinadas ao *Conuentus Lucensis* (Lugo) e ao *Conuentus Bracarensis* (Braga), ambos localizados na *Gallæcia*. Nas regiões interiores e orientais da Península (mormente na área do actual território espanhol, ocupando a parte Leste das Províncias da *Lusitania* e da *Gallæcia* e ainda todo o espaço das Províncias da *Tarraconensis*, da *Bætica* – estas também criadas em 19 a.C., pelo Imperador Augusto – e da *Carthaginensis* – criada em 293 d.C., pelo Imperador Diocleciano), apresentam uma distribuição mais homogénea.

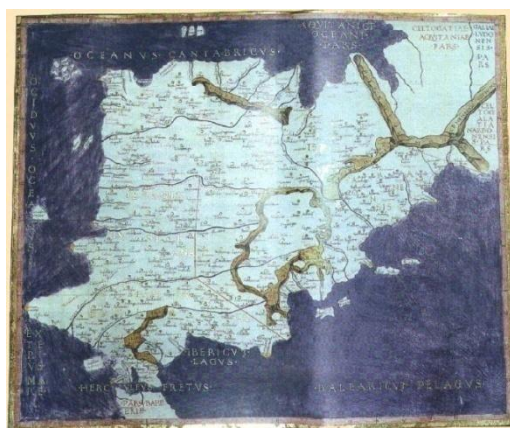
As figurações fantasiosas (teratológicas, híbridas, metamórficas e ornamentais) são as mais raras no reportório musivo hispânico e a sua geografia algo assimétrica, apresentando-se em maior quantidade no Alto Império e com maior concentração na *Bætica* (*Conuentus Hispalensis* – Sevilha –, *Conuentus Cordubensis* – Córdoba – e *Conuentus Astigitanus* – Écija) e na *Lusitania* (sobretudo no *Conuentus Emeritensis* – Mérida –, que regista maior número de exemplares), e em menor quantidade no Baixo Império e com maior escassez na *Gallæcia* (sendo a maior parte das ocorrências no *Conuentus Lucensis*), na *Carthaginensis* (*Conuentus Carthaginensis* – Cartago – *Cluniensis* – Clúnia) e na *Tarraconensis* (em particular no *Conuentus Tarraconensis* – Tarragona – e no *Conuentus Cæsaraugustanus* – Saragoça). Para melhor visualização da distribuição das várias figuras heteromórficas nos mosaicos da Hispânia, apresentamos de seguida um mapa com a sinalização das várias Províncias e alguns quadros comparativos:



• Distribuição geográfica e quadros comparativos



Mapa da Península Ibérica, com delimitação final das Províncias romanas.



Mapa da Hispânia romana (século II d. C.), segundo Ptolomeu.²⁰⁰

1 – TERATOMORFISMOS

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
TOTAL DE MOSAICOS	0	2	6	3	0	9	2

1.1 – Figurações teratomólicas

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
Cérbero			1	1		2	
Gerião			1	1		2	
Pigmeus		2	3			4	1
Polifemo			1	1		1	1
MOSAICOS	0	2	6	3	0	9	2

2 – HIBRIDISMOS

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
TOTAL DE MOSAICOS	7	56	111	51	43	163	107

²⁰⁰ Reproduzido in AA.VV., 1992.



2.1 – Figurações híbridas do meio aquático

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
Asininos-Marinhos		1	2			3	
Aqueloo		1				1	
Caprídeos-Marinhos			2		1	2	1
Ovídeos-Marinhos			1			1	
Cavalos-Marinhos	1	4	8	5	3	14	7
Cervídeos-Marinhos				1			1
Grifos-Marinhos			1	1		1	1
Hidra			1	1		2	
Ictiocentauros		3	7	1		7	4
<i>Ketoi</i>		2	5	2	1	9	1
Leopardos-Marinhos	1		1		1	1	2
Oceano	4	3	7	2	3	11	8
Panteras-Marinhas		1	2	1		2	2
Talassa			2				2
Tiberino		1					1
Bovídeos-Marinhos	1	1	4	1	1	5	3
Tritão / Rode		1	5	2	2	4	6
Outros híbridos marinhos		3	3	2		4	4
MOSAICOS	7	21	48	18	13	67	43

2.2 – Figurações híbridas do meio terrestre

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
Bucentauros					1	1	
Capricentauros					1	1	
Escorpião (personificação zodiacal)					1	1	
Hipocentauros			7	1	3	7	4
Medusa	1	5	10	3	4	18	5
Minotauro		3	2	1		5	1
Pã		2	5	6	1	8	6
Quimera		4	1	2	1	5	3
Sátiros		2	1	1	1	4	1
MOSAICOS	0	15	26	13	13	50	20

2.3 – Figurações híbridas do meio aéreo

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
Sereias		1	2		1	1	2
Úrano/Céu			1				1
Ventos		4	4	1	1	5	5
MOSAICOS	0	4	7	1	2	6	8



2.4 – Figurações híbridas de meios múltiplos

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
Eros / Cupido		3	6	5	2	8	7
Erotes		2	8	5	5	10	10
Esfinge			1		1		2
Grifos		1		1	4	4	2
Génios		3	2		1	6	
Pégaso		4	3	3	2	6	6
Psique			3	2		2	3
Soter (?)			1			1	
Vitórias		3	6	3		3	9
MOSAICOS	0	16	30	19	15	40	39

3 – PSEUDO-TERATOLOGIAS E PSEUDO-HIBRIDISMOS

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
TOTAL DE MOSAICOS	0	2	1	0	0	1	2

3.1 – Pseudo-geminações

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
Pavões		1					1
Busto báquico reversível			1			1	
MOSAICOS	0	1	1	0	0	1	1

3.1 – Pseudo-hibridismos

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
Elementais psicopompos		1					1
MOSAICOS	0	1	0	0	0		1

4 – METAMORFOSES EM PROGRESSÃO

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
TOTAL DE MOSAICOS	0	2	0	0	1	1	2

4.1 - Figurações em metamorfose

	GALLÆCIA	LVSITANIA	BÆTICA	TARRACONENSIS	CARTHAGINENSIS	ALTO IMPÉRIO	BAIXO IMPÉRIO
Actéon		1			1		1
Dafne		1				1	1
MOSAICOS	0	2	0	0	1	1	2



Acompanhando, com maior ou menor precisão, a cartografia das principais vias terrestres e fluviais e concentrando-se mais nas *domus* durante o Alto-Império e menos nas *uillæ* durante o Baixo-Império (por razões que se prendem com o conhecido fenómeno de transição das elites do meio urbano para o meio rural, em consequência da crise do Século III d.C.)²⁰¹, estes registos do ideário fantástico provam que pelos itinerários ibéricos circulavam os modelos de uma cultura romana do sobrenatural, a par de outros modelos materiais urbanos e rurais, económicos, numismáticos, sociais, jurídicos, linguísticos, vivenciais, religiosos e filosóficos. Esta realidade prova também que o mosaico foi um meio privilegiado para a materialização e para a divulgação do imaginário fantástico e espelha a sua popularidade nos meios socioeconómicos mais abastados, já que decora essencialmente os luxuosos interiores

²⁰¹ Sobre este fenómeno, há que referir o facto de os Imperadores Diocleciano e Constantino, com a sua paixão pelas construções de grande vulto, terem sobrecarregado todos, sem excepção (e não apenas os extractos mais baixos da sociedade), com impostos de fisco para custear magníficas “obras de regime”. Esta situação resultou na fuga das cidades para as *uillæ* campesinas. Abandonadas, as primeiras cessaram a sua actividade económica e artística e «facilitó las invasiones bárbaras del 409 y el saqueo de toda la Península Ibérica, tan bien descrito por Hidacio [bispo de Chaves], contemporáneo de los sucesos que narra.» (BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1989, p. 336) Neste sentido, «la crisis de Cómodo y la subsiguiente de la Anarquía Militar (235-283), agravada por los saqueos de los francos, ocasionó la decadencia de la ciudad [...] no le debió afectar profundamente. La decadencia de las ciudades motivó que los dueños de las fincas se fueran a vivir poco a poco a las villas, donde podían escapar fácilmente a los cargos, que se convertían en cargas, y a las contribuciones. Es ahora, a partir de finales del s. II, cuando comienzan a aparecer mosaicos en las villas, prueba evidente de que los dueños vivían en ellas. [...] La intensidad de la crisis se indica por la no existencia de mosaicos datados entre los años 260 y 280. La destrucción de algunas villas se ha relacionado por los investigadores con el raid germano. [...] Al comienzo de la Tetrarquía las ciudades hispanas, como las del resto del Imperio, se amurallaron [...] con material de derribo de edificios en ruinas y con las estelas de las necrópolis. [...] La Tetrarquía trajo una restauración de la vida ciudadana y de la reparación de las ciudades.» (BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1989, p. 331). Sobre o mesmo assunto *vide* também Maria Teresa CAETANO: «como consequência da chamada crise do século III, a elite urbana, rica, culta e letrada, procurara refúgio [das pressões do fisco, do pagamento da *annonna*, dos cargos públicos, das conturbações políticas e sociais e das perseguições religiosas] nas suas *uillæ* e transpusera para o campo um modo de estar urbano, conseguido através da realização de grandes obras nas suas quintas, e recriando, de alguma maneira, o conforto das suas *domus* citadinas, que incluíram, obviamente, a pavimentação dos principais espaços com mosaicos». (CAETANO, Vol. I, 2009, p. 20).



das *uillæ*²⁰², contribuindo para a *venustas* arquitectónica e funcionando como complemento estético da *firmitas* e da *utilitas*.

Este sucesso deveu muito a uma propensão local para as efabulações e para o desenvolvimento de mitos extraordinários, pois, tal como referiu Garcia y Bellido, «el tema de los animales monstruosos y semihumanos lo cultivaron con cierta extraña predilección los iberos que habitaban, en estrecho contacto con griegos y fenicios desde tiempos muy remotos, dentro de la breve comarca del Sudoeste de la Península Ibérica. [...] Con griegos y púnicos coincidían los iberos en el valor simbólico, apotropaico, de los animales mixtos. Pero se incluyeron decididamente por los griegos cuando hubieron de elegir el modo de concebirlos y representarlos formalmente.»²⁰³ Assim, «es dentro de este marco de geografía imaginaria y de etnografía fantástica en el que debemos situar a todos estos personajes que habitarían según ellos la Península Ibérica»²⁰⁴ que funcionava, afinal, como uma extensa *finisterra*, porquanto constituía uma fronteira real e ficcional entre a terra e o mar, entre o *habitat* dos Homens e o das “bestas”, entre o mundo conhecido e o desconhecido.

- ***Contextos temáticos das figurações heteromórficas nos mosaicos hispânicos***

Uma vez definida a distribuição geográfica dos mosaicos que incluem seres heteromórficos, importa agora apresentar os entrecos temáticos em que estes se integravam. Advertimos, todavia, para o facto de se verificar um ocasional entrosamento de temas e uma pontual associação de personagens afectas a diferentes contextos, realidade que poderá decorrer de uma tendência sincrética de raiz neoplatónica, traduzida numa espécie de aspiração totalizante com contornos cosmogónicos, que caracterizou a vivência religiosa da Antiguidade Tardia²⁰⁵.

²⁰² BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1989, p. 341.

²⁰³ GARCIA Y BELLIDO, 1961, p. 190.

²⁰⁴ BERMEJO, *Mitología y mito de la Hispania prerromana*, Madrid, 1982, 101ss. (apud BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 32).

²⁰⁵ Cfr. GUARDIA PONS, 1992, p. 370.



1 – CICLO BÁQUICO

A maioria das representações ligadas ao ciclo báquico integra alguns dos seres híbridos mais célebres do imaginário da Antiguidade. São eles Pã, os Sátiros, Eros/Cupido, as Vitórias e os Centauros. Estes seres fantasiosos acompanhavam inicialmente o deus grego Dioniso Baco, também designado por Brómio,²⁰⁶ (cujo culto se praticava desde os «tempos micénicos», ou, mais propriamente, «desde o séc. XV a.C.»²⁰⁷) e passaram depois a escoltar também o seu homólogo romano (por vezes designado como Lieu²⁰⁸ e ainda Líber²⁰⁹, ou Eleutério, por associação com o «deus itálico *Liber Pater*»²¹⁰), ambos relacionados com o vinho, com as alegrias inconsequentes da embriaguez, com o prazer dos sentidos e da libido, com a fertilidade e abundância da Natureza²¹¹, com a vida além-túmulo²¹² (que se explica pelo duplo nascimento do próprio deus Dioniso²¹³) e até com a domaçaõ dos felinos²¹⁴, tarefa que Baco partilhava com Ceres²¹⁵.

²⁰⁶ Foi na Grécia que Dioniso passou a ser cognominado “Baco”, adjectivo então aplicável aos iniciados nos Mistérios, praticantes de rituais de purificação ou de êxtase. Esta designação foi adoptada pelos romanos para nomear o seu deus homólogo. No entanto, segundo Charles S. DOLLEY, «o epíteto ou sobrenome Bacchus (Βάκχος, Διώνυσος Βάκχος) não surge antes do tempo de Heródoto (484 a.C.).» (DOLLEY, 1893). Nessa altura também terá passado a ser nominado por Brómio (EURÍPIDES, *As Bacantes*, 85, 115, 328, 375, 975, 1250), designação que conservou em época romana (OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 11).

²⁰⁷ PEREIRA, in Introdução a EURÍPIDES, 1998, p. 11.

²⁰⁸ OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 11 e VIII, 275 e XI, 67.

²⁰⁹ OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 11 e VIII, 175-177.

²¹⁰ GRIMAL, 2004, p. 121. Sobre a identificação de Baco com Liber, *vide* também GUARDIA PONS, 1992, p. 366-369.

²¹¹ EURÍPIDES refere as manifestações de fertilidade e de abundância ocorridas durante celebrações dionisiacas: «Do solo correm rios de leite, rios de vinho, rios de néctar das abelhas». (EURÍPIDES, *As Bacantes*, 144). Mais adiante, o mesmo autor esclarece que estes fenómenos decorrem por vontade de Dioniso e por acção das Bacantes: «Uma pega no tirso e bate com ele na rocha: fresca, jorra daí água orvalhada. Outra deixa baixar o nártex até ao solo, e por aí o deus faz subir uma fonte de vinho. As que tinham desejo de alva bebida, se arranhavam a terra com a ponta dos dedos, obtinham um jacto de leite. Dos seus tirsos de hera caía gota a gota o doce mel.» (EURÍPIDES, *As Bacantes*, 705-710).

²¹² MACIEL, 1996, p. 152; GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 895; BELTRÁN LLORIS *et Alii*, 2009, p. 27.



Promotores de uma vivência despreocupada e prazenteira, pautada pelo *otium* e animada por festividades que incentivavam as alterações de consciência – uma «alienação momentânea da personalidade, substituída pela de Diónisos»²¹⁶, considerada como delírio místico colectivo – e os excessos da enologia²¹⁷, da gastronomia e da lascívia²¹⁸ (*Bacanais*²¹⁹ / Orgias), estes deuses homólogos mereceram um culto de particular relevo: os Mistérios Dionisiacos. Remontando à Grécia arcaica, onde estão documentados «desde o começo do séc. V a.C. ao séc. IV d.C. numa vasta área, que vai do Mar Negro ao Egipto, da Ásia Menor à Itália do Sul»²²⁰, estes arcanos compreendiam «rituais secretos, uma iniciação [...] e uma hierarquia, da qual as

²¹³ **MACIEL**, 1996, p. 152. Existem duas versões sobre o nascimento de Dioniso Baco: a mais antiga (**GRIMAL**, 2004, p. 121-122) refere-o como filho extra-conjugal de Sémele e de Zeus, e diz que a sua mãe morreu ainda grávida e que o seu pai o arrancou do ventre materno e o implantou na própria perna para concluir a gestação; a versão posterior (**GRIMAL**, 2004, p. 468) é de origem órfica, designa-o por Zagreu, considera-o como filho extra-conjugal de Zeus e de Perséfone e diz que foi assassinado pelos Titãs, mas que o seu coração foi resgatado por Atena e entregue a Zeus, que por sua vez o confiou a Sémele para que esta o “regenerasse” e o desse novamente à luz. Assim, na primeira versão Dioniso teria nascido duas vezes (primeiro prematuro e depois em tempo certo) e na segunda versão seria Zagreu renascido.

²¹⁴ **KUZNETSOVA-RESENDE**, 2007, p. 85.

²¹⁵ **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, I, 211-212 («[perante Ceres] os leões submeteram as suas jubas meigas») e III, 423-424 («[Ceres] atrelava os frígios leões»).

²¹⁶ PEREIRA, in Introdução a **EURÍPIDES**, 1998, p. 12.

²¹⁷ PEREIRA, in Introdução a **EURÍPIDES**, 1998, p. 12.

²¹⁸ Quando Dioniso foi aprisionado em Tebas e apresentado a Penteu, este elogiou a beleza física de Dioniso, certamente incitadora do desejo e do delírio feminino: «A verdade é que não és desgracioso de corpo, ó estrangeiro, pelo menos para o gosto das mulheres, por quem vieste a Tebas. Os teus cabelos compridos, porque não lutas nas palestras, caem-te pelas faces, plenos de desejo. Graças aos teus cuidados, possuis uma tez branca, conservada, não aos raios do Sol, mas no recanto da sombra, e com a tua beleza consegues captar as graças de Afrodite.» (**EURÍPIDES**, *As Bacantes*, 450-406). Miguel BELTRÁN LLORIS acrescentou que o «erotismo, nace con el culto de Dioniso, de la licencia de la orgía dionisiaca (que acompaña al culto fálico). A través del acto sexual, provocado por la embriaguez del vino, el hombre se convierte en creador, como los dioses.» (**BELTRÁN LLORIS et Alii**, 2009, p. 27).

²¹⁹ Sobre as *Bacanais*, uide a obra de **EURÍPIDES**, intitulada *As Bacantes*. Vide também **GRIMAL**, 2004, p. 122.

²²⁰ HERÓDOTO, 2,49, *apud* PEREIRA, in Introdução a **EURÍPIDES**, 1998, p. 11.



mulheres não estavam excluídas.»²²¹ Entende-se, pois, que «o êxtase dionisiaco não é obra de um indivíduo isolado, mas um fenómeno de massas, que arrebatava as pessoas à sua volta de forma quase contagiante»²²² e que conduz a excessos rapidamente considerados perniciosos:

Em breve, toda a terra dançará
 – quem quer que conduza o tíaso, é o outro Brómio –
 a caminho, a caminho da montanha,
 onde aguarda a multidão feminina
 [...] Depois de misturarem a força báquica
 os Sátiros tomados de delírio,
 apropriaram-no
 às danças trienais, com que Diónisos
 se regozija.

EURÍPIDES, *As Bacantes*, 114-133

A popularidade e a abrangência do culto garantiram a sua expansão extra-helénica e a sua chegada «a Roma no século II a.C.»²²³.

Os motivos do reportório báquico foram averbados em várias expressões artísticas e a sua utilização excedeu largamente os contextos iniciáticos, passando para a vida quotidiana e para a vida além morte. Com efeito, tornou-se «uma imagética presente em toda a parte e cujo sentido a ninguém escapava e se expunha nos mosaicos, nas pinturas que cobriam as paredes das casas e dos botequins, na louça, nos objectos domésticos de toda a espécie. E mesmo nos sarcófagos. Nenhuma outra imagem foi tão difundida».²²⁴

1.1 – Cortejos báquicos

As cenas de cortejos (*thiasoi*) presididos pela divindade são as que mais claramente se referem ao ciclo em apreço, na medida em que se reportam a um episódio da sua vida

²²¹ VEYNE, 1990, p. 188.

²²² PEREIRA, in Introdução a EURÍPIDES, 1998, p. 12.

²²³ CAETANO, 2009, p. 62.

²²⁴ VEYNE, 1990, p. 188.



mítica. De acordo com a mitologia grega, Dioniso foi vítima do ciúme de Hera por ser filho dos amores extra-conjugais do seu esposo Zeus com Sémele. Tendo passado a infância disfarçado de menina e entregue aos cuidados de Hermes, quando cresceu assumiu a verdadeira identidade mas andou fugido da madrasta, vagueando pelo Oriente onde descobriu a videira e inventou o fabrico do vinho. Depois de acolhido por Cíbele e iniciado nos Mistérios desta, passou primeiro pela Trácia e depois pela Índia, região «que conquistou numa expedição semiguerreira, semidivina [...]»²²⁵, sendo o seu triunfo celebrado na forma de um *thiasos*, com pompa e circunstância. Este feito, que «após as conquistas de Alexandre o Grande se transformou num símbolo da vitória da civilização sobre a barbárie, da ordem sobre o caos – de um modo que pode parecer algo paradoxal, já que Dioniso é precisamente o provocador de distúrbios e o semeador da desordem –»²²⁶, passou a ser festejado anualmente na Primavera, sendo que em Roma as cerimónias ao deus homólogo Baco tiveram maior projecção após o triunfo de Trajano sobre os partos, no ano 113.²²⁷

Versando sobre um «tema muy celebrado por los autores antiguos (Prop., 3.11.21-22; Virg., *Egl.* 5.29; *Aen.* 6.804-805; Ovid., *Ars.* 1.549-550; Sil., *It.* 17.645-648; Luc., *Bacch.* 1; Nonnos, *Dionys.* 40ss)»²²⁸, as representações artísticas da *pompa triumphalis* dionisíaca – que denunciam uma inspiração na *pompa triumphalis* imperial e permitem estabelecer um paralelo com a *pompa funebris*²²⁹ – foram muito recorrentes no Império Romano, durante toda a Antiguidade, em particular na Hispânia tardo-

²²⁵ GRIMAL, 2004, p. 121 e 122.

²²⁶ MORAND, 1994, p. 116. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão. Vide também MORAND, 1994, p. 127 e 134. Com o mesmo sentido, vide ainda BELTRÁN LLORIS et Alii, 2009, p. 27.

²²⁷ DURÁN PENEDO, 1993, p. 265. Sobre este assunto, Isabelle MORAND acrescenta que se verificou uma certa plasmação da imagem dos Imperadores gregos e romanos (sobretudo Alexandre, Pompeu e Trajano) na imagem do deus Baco (MORAND, 1994, p. 131) e que «esta correlação entre um tema mitológico e iconográfico, e um elemento da história política e militar, primeiro grega e depois romana, ilustra os efeitos recíprocos de um sobre o outro, em jeito de enriquecimento mútuo.» (MORAND, 1994, p. 127).

²²⁸ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, in NEIRA et Alii, 2010, p. 107.

²²⁹ VERSNEL, 1970, p. 116-129; MORAND, 1994, p. 127.



antiga²³⁰. Sempre representadas com especial fausto e valor cénico, que reportam ao mundo do espectáculo teatral e que aludem à ostentação e à afirmação da *auctoritas* do Imperador²³¹, nelas o deus apresenta-se ocasionalmente coroado por uma Vitória, seguindo num carro puxado por tigres (ou, mais tardiamente, por Centauros²³², como se verifica nas composições baixo-imperiais de Écija²³³ e de Noheda²³⁴), ao redor do qual cantam e dançam algumas Ménades, Sátiros e Pã. Marcando uma presença variável em quantidade e em variedade, consoante o espaço disponível, estes seres do séquito divino são investidos de um imenso potencial alegórico, pois «encarnaban la impetuosa y desbordante fuerza de la Naturaleza»²³⁵ e mesmo as figuras aparentemente mais delicadas, singelas e inócuas, como as bacantes, assumiam a sua faceta telúrica, selvagem e carnal quando bebiam vinho e ficavam tomadas de uma «despreocupada alegria, em comunhão com o deus e com a natureza»²³⁶:

[...] o celebrante Baco instiga-as à corrida / e às danças, sacode as transviadas [...] / que as mulheres nos abandonam as casas para irem a umas supostas bacanais, e que vagueiam pelas montanhas umbrosas, dançando em honra desse deus de última hora, esse Díónisos [...] e que no meio dos seus tíasos estão *krateres* cheios e que uma a uma se refugiam num recanto isolado para aí se submeterem à lascívia masculina. De pretexto servem-lhes, sem dúvida, os rituais das Ménades, mas à frente do culto de Baco colocam o de Afrodite. [...] / Pois onde entra o fulgente líquido da videira em festins de mulheres, garanto que em tais mistérios já não há nada de são!

EURÍPIDES, *As Bacantes*, 218-226

O comportamento das bacantes sob o estado etílico seria tão desmesurado, que terá levado gregos e romanos a compará-las com panteras, originando o mito da sua metamorfose nestes animais. Nos mosaicos romanos hispânicos estas personagens femininas nunca são representadas nos momentos de transição do género humano

²³⁰ FERNÁNDEZ GALIANO, 1984, p. 97-121, KUZNETSOVA-RESENDE, 1997, Vol. I e CAETANO, 2009, Vol. I, p. 69-76.

²³¹ MORAND, 1994, p. 127-128.

²³² GRIMAL, 2004, p. 121 e 122.

²³³ Vide VOLUME II, p. 165.

²³⁴ Vide VOLUME II, p. 203-205.

²³⁵ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 43 e 44.

²³⁶ PEREIRA, in Introdução a EURÍPIDES, *As Bacantes*, 1998, p. 14.



para o género panterídeo, figurando sempre como jovens plenamente humanas ou como panteras já totalmente metamorfoseadas, como se verifica, por exemplo, no desaparecido painel lusitano de Santa Vitória do Ameixial, onde se via um felino a beber de um *krater*²³⁷. Esta é, pois, a razão pela qual não as contemplaremos no presente estudo.

No entender de Isabelle Morand, o mosaico de Alcolea²³⁸ será o que melhor traduz a ideia de associação entre o ciclo báquico e «as noções de vitória, de fecundidade e de ordem cósmica»²³⁹, na medida em que não só as figuras que o integram, como também a própria estrutura da composição (que forma campos radiados a partir do centro octogonal, onde se encontra Baco) evocam «a ideia de uma harmonia divina»²⁴⁰ e de movimento giratório (que simula o princípio do eterno-retorno), perfeitamente enfatizado pelo próprio movimento das personagens²⁴¹. Já os mosaicos de Saragoça²⁴², da *Villa* de Torre de Palma²⁴³ e da *Villa* de Noheda²⁴⁴ mostram os mais extensos cortejos da Península Ibérica (representados em esquema de campo livre) e integram o maior número de seres híbridos. Segundo Tatiana Kuznetsova-Resende, o exemplar encontrado no território português ultrapassa o sentido da *pompa triumphalis* e afirma-se como uma *procissão iniciática*, na medida em que inclui duas personagens estranhas aos cortejos mitológicos, identificadas pela autora como iniciados nos Mistérios Dionisiacos²⁴⁵, sendo possivelmente os encomendantes do mosaico.

²³⁷ Vide desenho de Luís Chaves, in **CHAVES**, 1916, p. 14-117; vide também **SÁ**, 1959, p. 78-80, **KUZNETSOVA**, 1996-1997; **LANCHA**, 1984, p. 45-61; **GUARDIA PONS**, 1992, p. 36-37; **MOURÃO**, 2008 a, p. 91; **CAETANO**, 2009, p. 188.

²³⁸ Vide VOLUME II, p. 124 e 125.

²³⁹ **MORAND**, 1994, p. 100. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.

²⁴⁰ **MORAND**, 1994, p. 107-108. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.

²⁴¹ **MORAND**, 1994, p. 100.

²⁴² Vide VOLUME II, p. 219 e 220.

²⁴³ Vide VOLUME II, p. 67-69.

²⁴⁴ Vide VOLUME II, p. 203-205.

²⁴⁵ Tatiana KUZNETSOVA-RESENDE – «Dois mosaicos do Baixo-Império: o Orfeu de Martim Gil e o cortejo báquico de Torre de Palma», in *Religiões da Lusitânia: Loquuntur Saxa*, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2002, p. 291 (*apud* **CAETANO**, 2009, Vol. II, p. 76 e 77).



1.2 - Cenas de vindima, fabrico vinícola e custódia do vinho

As cenas de vindima, de fabrico vinícola e de custódia de vasos de vinho podem ser incluídas no ciclo báquico, por se considerarem alusões mais ou menos directas à descoberta da vinha e à propagação do seu cultivo pelo deus Dioniso²⁴⁶. No entanto, é possível que nem todas as figurações destes temas tenham sido concebidas como exclusivas evocações dionisíacas, ou báquicas, e a eventual ligação a outras divindades deverá ser equacionada numa análise criteriosa do contexto musivo em que cada exemplo se enquadra. Efectivamente, em algumas situações o culto da divindade parece imbricado noutra devoção mais lata, que apela à fecundidade da terra e à abundância das colheitas nas várias Estações do ano, apontando para uma fusão com o culto das deusas homólogas Deméter e Ceres e para os respectivos Mistérios de Elêusis, estreitamente ligados aos cultos dos Génios do Ano e das Estações, tal como se verifica no *Sarcófago das Quatro Estações*, encontrado no Monte da Azinheira (Reguengos de Monsaraz, Portugal), onde uma cena de pisa de uva em lagar, representada no topo esquerdo, se associa às figuras dos *Tempora Anni*, à deusa Ceres e à junta de bois que lavra o campo, representados na frente²⁴⁷. Sendo que «a terra é, simultaneamente, conservadora de riquezas, fonte de sobrevivência e fonte de trocas»²⁴⁸ e que o homem romano dependia superlativamente de todo o manancial oferecido por este elemento, não será, pois, de estranhar a confluência dos vários cultos e a múltipla invocação de intercessões divinas que se revelam, de facto, complementares. Essa complementaridade é, aliás, atestada por diversos autores romanos, como Vergílio (70 a.C.-19 a.C.) e Claudiano (370 – 410 d.C.), sendo que o primeiro contempla a partilha de funções entre Baco e Ceres²⁴⁹, e o segundo confirma o templo de Ceres como palco das celebrações báquicas e a própria deusa como parti-

²⁴⁶ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 43 e 44. Sobre a videira e a hera como símbolos vegetais de Dioniso, vide PEREIRA, in Introdução a EURÍPIDES, 1998, p. 12.

²⁴⁷ MACIEL, 1995 a, p. 110.

²⁴⁸ VEYNE, 1990, p. 154.

²⁴⁹ VERGÍLIO, *Geórgicas*, II, 226-237.



cipante activa dos *thiasoi*²⁵⁰:

Para saberes se a terra é mais densa ou mais leve e, por conseguinte, mais favorável à plantação da vinha ou dos cereais – sendo a mais densa afecta a Ceres e mais leve a Lieu [isto é, Baco] – deverás escolher primeiro um lugar a olho e depois darás ordem para que se abra um poço profundo [...]

VERGÍLIO, *Geórgicas*, II, 227-231

Aqui [no Ida] se encontra a augusta morada da deusa [Ceres] e, no seu venerando templo, a pedra sagrada [...]. Dentro gemem os terríveis cortejos báquicos, os delirantes santuários, em confusa sinfonia. O Ida festeja Baco com gritos ululantes. [...] [Ceres] fruía demasiado tranquila dos roucos tiasos e, jubilosa com o tinir das armas, atrelava os frígios leões [...]

CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 201-213 e III, 423-424

Com efeito, se a clara exclusividade do culto dionisiaco se afere no painel da Calle Espíritu Santo (Écija)²⁵¹ – onde a apanha da uva é feita por Sileno (ou Ikarios²⁵²), o seu transporte por uma Ménade e por Pã, a pisa em lagar por Sátiros, a degustação por homens e a supervisão de todo o processo por Baco-menino montado numa pantera –, outros conjuntos pavimentais com cenas de vindima parecem apontar para um interessante ecletismo mistérico. O exemplo mais paradigmático será o mosaico da Travesía de Pedro María Plano (Mérida)²⁵³, onde o tema se conjuga com as Quatro Estações, alusivas ao eleusismo, com cenas dos ciclos báquico e órfico e com a cinegética, entre outras. Menos ecuménicos, mas igualmente interpretáveis como fruto de uma junção de cultos, os pavimentos de Duratón (Segóvia), Murviedro (Valença) e Baños de la Reina de Calpe (Alicante)²⁵⁴ parecem denunciar o entrosamento do dinionismo e do venusianismo, devido à presença activa dos erotes como vindimadores. Estas pequenas figuras híbridas antropozoomórficas constituem desdobramentos helenísticos do deus Eros (como adiante desenvolveremos), frequentemente-

²⁵⁰ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 201-213.

²⁵¹ Vide VOLUME II, p. 164.

²⁵² G. LÓPEZ MONTEAGUDO identifica o ancião como Ikarios (LÓPEZ MONTEAGUDO, 2001, p. 137 e LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 c), p. 284), que foi «el primer mortal al que Dionisos enseña el cultivo de la vid, representado como pastor sentado en una roca» (LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 c), p. 284).

²⁵³ Vide VOLUME II, p. 32-34.

²⁵⁴ Vide VOLUME II, p. 198, 248 e 262, respectivamente.



te representado nos cortejos indianos e evocador de uma analogia entre os efeitos da embriaguez e do idílio amoroso.

Não confinadas à musivária, as cenas de vindimas estendem-se aos objectos de uso quotidiano e à tumulária, como acontece no *Sarcófago das Vindimas*, encontrado em Castanheira do Ribatejo, onde «o Dionisismo transparece» não só na figuração mas também na «forma de uma tina de lagar, ou *lênòs*»²⁵⁵, e onde o venusianismo lhe é associado através dos erotes vindimadores. A ligação dionisiaca e venusiana entre o vinho e a morte, atestada na arte funerária, funcionava como voto de perpetuação da alegria, da despreocupação ébria, do amor, da beleza e da juventude na vida além-túmulo, prefigurando uma alegoria à vitória da vida sobre a morte.

Também as cenas de degustação, custódia e protecção de recipientes de vinho estão atestadas na arte ibérica, podendo ser protagonizadas por erotes e por Grifos.²⁵⁶ O receituário vinícola foi também utilizado em contextos paleocristãos, como prova a lucerna de Tróia de Setúbal (Portugal), onde se vêem duas figuras carregando um pesado cacho de uva, interpretadas como exploradores de Canaã.²⁵⁷

1.3 - Dioniso e Ariadne

O encontro de Dioniso e Ariadne em Naxos, é mais um tema que pode integrar seres híbridos e que se enquadra no ciclo báquico. Surge em dois mosaicos hispânicos, um proveniente da Calle Duque de Hornachuelos (Córdoba), datável de c. 201-300 d.C.²⁵⁸ – que encontra paralelo temático e idênticas figuras num mosaico de Óstia, datável do Séc. III –, e outro produzido pela oficina de Anio Ponio²⁵⁹, em Mérida²⁶⁰, datável de c. 400-430 d.C. – para o qual não se encontrou ainda paralelo exacto. O primeiro inclui as figuras de Pã e de Cupido, cada uma em sua reticula mas afrontadas, simulando uma luta (tema que mais adiante analisaremos); o segundo mostra somente Pã, figura que

²⁵⁵ MACIEL, 1996, p. 107-109.

²⁵⁶ Vide VOLUME II, p. 215, 228 e 235, respectivamente.

²⁵⁷ MACIEL, 1996, p. 113.

²⁵⁸ Vide VOLUME II, p. 128.

²⁵⁹ KUZNETSOVA-RESENDE, 1997, p. 31-38 e MACIEL, 2008 a, p. 233.

²⁶⁰ Vide VOLUME II, p. 43.



ênfatisa o ambiente dionisíaco da composição, onde se combinam outros motivos do reportório iconográfico – o *krater* (à esquerda de Ariadne), a pantera (no canto inferior direito) e as gavinhas (no remate inferior). A estes elementos próprios da gramática decorativa báquica juntam-se outros estranhos a ela, como cruzeiros e florões inscritos em círculos, que no conjunto flutuam «num espaço desordenado, mas despojado do seu vazio [...], revelando, já nesta época tardia, a quase total desagregação de uma iconografia teocrática, outrora bastante estandardizada»²⁶¹. A utilização destas figuras esquemáticas terá tido o seu esplendor num desaparecido mosaico egitanense, cuidadosamente estudado por Justino Maciel²⁶² e aparentemente também com conotação báquica, e denuncia o *horror uacui* que caracterizou a estética compositiva no ocaso da Antiguidade, anunciando a expressão geométrica e vegetalista da arte visigótica²⁶³.

2 – *MIRABILIA AQVARVM*

Os temas relacionados com o meio aquático foram especialmente apreciados pelos povos mediterrânicos talassocráticos²⁶⁴ da Antiguidade, em virtude da estreita relação que mantinham não apenas com o mar, mas também com os rios e com as fontes. A água assegurava a sobrevivência dos homens, dos animais e das plantas, providenciava alimento, proporcionava a higiene e a cura²⁶⁵, o relaxamento e várias actividades lúdicas, estimulava o desenvolvimento das práticas haliêuticas (que mereceram honras de tratadística²⁶⁶), justificava a adopção de políticas proteccionistas náuticas (como a

²⁶¹ CAETANO, 2009, Vol. I, p. 373.

²⁶² MACIEL, 2008 a, p. 229-237.

²⁶³ Pedro de PALOL, *Arqueologia Cristiana de la España Romana*, Madrid-Valladolid, CSIC, 1967, p. 259, *apud* MACIEL, 2008 a, p. 233.

²⁶⁴ Sobre a expressão de uma talassocracia de eventual origem cretense na arte das ilhas do Mar Egeu, aconselha-se a leitura do Capítulo I («El Mediterráneo Antiguo», sobretudo o ponto 2 – «La Talasocracia cretense. La Gran Diosa Madre. Señora del Mar Prehelénico») de RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 6-19.

²⁶⁵ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXXI e XXXII.

²⁶⁶ *Vide*, por exemplo, o tratado do grego OPIANO, intitulado *Haliêutica*. Sobre a tratadística da pesca, *vide* MALISSARD, 1994, MOURÃO, 2008, p. 21, e sobretudo MONTEBELLI, 2009.



delimitação do *Mare Nostrum*, no caso romano), incrementava a indústria de produtos piscícolas (conservas de peixe, *garum* e *liquamen*), dinamizava o comércio dos mais variados artigos (desde matérias-primas até manufacturas), galvanizava a economia, garantia a expansão e a unificação dos Impérios, constituía uma condição *sine qua non* para a fundação de novas cidades (erigidas sempre nas margens de rios ou na proximidade do mar, frequentemente dotadas de estruturas arquitectónicas próprias, como faróis e outros elementos portuários, *horrea*, termas, aquedutos e pontes) e exigia a defesa militar do *limes* da orla marítima e das vias fluviais.

No mundo romano, as diversas manifestações e utilidades das águas eram abrangidas pelo conceito de *Mirabilia Aquarum*, expressão latina utilizada por vários autores como Plínio-o-Velho²⁶⁷, Vitruvius²⁶⁸ e Séneca²⁶⁹, entre outros²⁷⁰, para referir os fenómenos naturais do meio aquático e as propriedades profiláticas ou terapêuticas dos recursos hídricos, sempre numa óptica comprometida entre a objectividade do proto-cientificismo enciclopédico e a subjectividade simbólica do misticismo panteísta. No caso dos rios, a sua importância para a vida rural e urbana era tão expressiva, que suscitou nos pagãos várias práticas de culto a supostas deidades fontenárias e fluviais (cujas existências foram, no entanto, negadas pelos romanos mais pragmáticos, como Cícero [106 – 43 a.C.]²⁷¹), podendo ainda ter inspirado alguns cristãos pregadores na escolha dos seus nomes de baptismo, como parece ter acontecido com os Bispos Potâmio de Lisboa e Idácio de Chaves²⁷², cujas denominações poderão ter honrado os cursos de água que banhavam as cidades onde professaram. Por seu turno, a relevân-

²⁶⁷ **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, I (em referência ao conteúdo inicial do Livro XXXI, que designa, na ordem arbitrária, «aquarum mirabilia»).

²⁶⁸ **VITRÚVIO**, *Tratado de Architectura*, III.

²⁶⁹ **SÉNECA**, *Questões Naturais*, III.

²⁷⁰ Salientamos também as traduções latinas do poeta grego Ovídio que contemplam esta expressão (**OVÍDIO**, *Metamorfoses*, XV, 307-360).

²⁷¹ **CÍCERO**, *A Natureza dos Deuses*, III, 52.

²⁷² O nome *Potâmio* deriva da palavra latina *potamus*, por sua vez derivada do grego ποταμός, e que significa rio. O curso fluvial que banha a cidade de Lisboa, onde pregou este bispo, é o Tejo. O nome *Idácio* deriva da palavra grega *hydōr* (ὕδωρ), que significa água. O curso fluvial que banha a cidade de Chaves, outrora designada *Aquæ Flaviæ*, é o rio Tâmega.



cia dos mares para a afirmação política e para a prosperidade²⁷³ económica dos Impérios clássicos fundamentou as devoções a divindades marinhas gregas (adoptadas pelos romanos) e aos próprios imperadores latinos²⁷⁴, cujas linhagens (pelo menos até Adriano, Imperador hispânico adoptivo) se acreditava procederem dos deuses e cujo poder e fama se estenderiam ao Oceano e aos astros – ou seja, aos limites geográficos do mundo habitável e dominável pelo Homem e pelo soberano –, como referiu o poeta Vergílio na obra *Eneida*, através de uma esclarecedora conversa entre Júpiter e Vénus sobre a sorte de Eneias: na profecia do deus capitolino, este herói e semi-deus²⁷⁵ de Tróia («cidade de Neptuno»²⁷⁶ e «por Neptuno criada»²⁷⁷), sairia bem sucedido e seria o patriarca da futura geração de poderosos imperadores.

De bela estirpe há-de nascer o troiano César, que delimitará o seu poder com o Oceano, a sua fama com os astros, Júlio, nome tomado do grande Julo.

VERGÍLIO, *Eneida*, I, 485-287

É exactamente a ideia contida nestes versos que se vê expressa nos dois medalhões integrados nas faces laterais do Arco Triunfal de Constantino, onde se observa a divindade oceânica, em ambos, e as personificações dos astros solar e lunar, num e noutro.



Medalhões nos lados Leste Oeste do Arco de Constantino, onde se observam duas imagens de uma divindade aquática (o deus Oceano), respectivamente acompanhando o Sol e a Lua. c. 312-315 d.C. Roma.

²⁷³ Isabelle MORAND faz uma ligação muito estreita entre a água e o conceito de prosperidade (MORAND, 1994, p. 102).

²⁷⁴ MACIEL, 1993-1994, p. 145-156 ; MACIEL, 1994, p. 33-42 ; RIBEIRO, 1982-1983, p. 151-476 ; ÉTIENNE, 1974; ÉTIENNE, 2002, p. 97-104.

²⁷⁵ VERGÍLIO, *Eneida*, I, 562-563.

²⁷⁶ *Ibidem*, III, 5.

²⁷⁷ *Ibidem*, II, 770.



Tais representações reiteravam o sentido já inscrito num santuário da época severiana, primeiramente historiado pelos renascentistas Francisco de Holanda e André de Resende²⁷⁸, dedicado ao Sol, à Lua e ao Oceano (de acordo com as inscrições recentemente encontradas, que referem os três elementos²⁷⁹), e situado na *finisterra* do Império Romano (mais exactamente no promontório do Alto da Vigia de Colares – perto do Cabo da Roca, em Sintra, zona referida por Ptolomeu²⁸⁰ [127 – 145 d.C.] como “Monte da Lua, Promontório”)²⁸¹. Estas fórmulas triplamente votivas aos dois astros maiores e ao Oceano traduziam de modo exacto a ideia de que este último era um colosso líquido personificado, que contornava a terra, penetrando-a em várias frentes, e que era berço e sepultura dos grandes astros, bem como senhor dos destinos de quem o atravessava, já que tanto podia estar de bom humor e beneficiar a navegação, como podia estar irado e destruir as embarcações, originando violentas procelas como as que animam as grandes epopeias eternizadas na literatura clássica grega e romana (*Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, ou *Eneida*, de Vergílio, por exemplo). Esta concepção oceânica de onnipresença, onnipotência e prosperidade terá, pois, servido de inspiração aos Imperadores romanos (sobretudo a Adriano, que «mandou cunhar várias séries monetárias com a representação de Oceano no reverso»²⁸²) para a construção da sua própria imagem de poder.

²⁷⁸ Francisco de HOLANDA – *Da Fabrica que Fallece a Cidade de Lisboa*, 1571 e André de REZENDE – *De Antiquitatibus Lusitaniæ*, 1593 (apud **MACIEL**, 2007, p. 41).

²⁷⁹ Até ao momento pensava-se que este templo fosse apenas dedicado ao Sol e à Lua (**MACIEL**, 1995 a, p. 105). Todavia, em 2008 foi encontrada uma ara votiva com inscrição latina invocativa não apenas destes dois astros mas também do Oceano (hoje conservada no Museu Arqueológico de Odrinhas, em Sintra). Agradecemos à colega e amiga Doutora Maria Teresa Caetano, estas informações e a visita guiada ao local.

²⁸⁰ PTOLOMEU, *Geografia*, II, 5, 3 (apud **MACIEL**, 2007, p. 39).

²⁸¹ Cfr. **MACIEL**, 2007, p. 39-41. Acrescentamos que no referido Templo foi encontrada uma ara votiva com inscrição latina alusiva aos dois astros maiores e a Oceano, hoje conservada no Museu Arqueológico de Odrinhas, em Sintra. Agradecemos à colega e amiga Doutora Maria Teresa Caetano, estas informações e a visita guiada ao local.

²⁸² **CAETANO**, 2009, Vol. I, p. 174.



Foi precisamente nesta massa portentosa e temperamental, paradigma de abundância, pilar civilizacional²⁸³, elemento primordial demiúrgico²⁸⁴ e objecto de devoção, que o imaginário da Antiguidade se prodigalizou, gerando «várias lendas, de entre as quais as das Ilhas das Harpias²⁸⁵, das Ilhas das Sereias²⁸⁶, da Atlântida²⁸⁷ e das Ilhas dos Afortunados²⁸⁸», todas elas compreendendo uma ideia de origem e de fim da vida e ainda de vida além-morte²⁸⁹. Por esta razão, «las representaciones de los seres marinos, siguiendo la concepción ideológica griega y la escatología etrusca, eran [...] muy adecuadas para cubrir los frentes, laterales o tapas de estos sarcófagos»²⁹⁰. Na sua maioria, estes seres eram concebidos com formas híbridas e teratológicas, tal como se verifica não apenas na arte funerária mas em todas as manifestações artísticas, sendo a mosaística uma das que apresentam maior número e variedade de figuras.

Tema predilecto nas habitações gregas, onde Anne-Marie Guimier-Sorbets contabilizou 33 pavimentos a ele subordinados²⁹¹, o mundo aquático inundou também os tesselados de todos os territórios romanizados, sem excepção. No território ibérico (a *finisterra* do Mundo Antigo), comprova-se a sua presença em todas as Províncias hispânicas²⁹², embora com maior incidência nas zonas litorais do que nas regiões interiores, onde se circunscrevem a contextos de utilização aquática (zonas termais, ninfeus, êxedras e tanques)²⁹³.

²⁸³ A este propósito, vide **MOURÃO**, 2008, p. 16-21.

²⁸⁴ **CHEVALIER** e **GHEERBRANT**, 1994, p. 158-159.

²⁸⁵ **VERGÍLIO**, *Eneida*, III, 330-419.

²⁸⁶ **HOMERO**, *Odisseia*, XII, 1, 200.

²⁸⁷ **PLATÃO**, *Timeu*, 21e-25d e **PLATÃO**, *Crítias*, 108d-121b. Vide também **MALAISE**, 1972.

²⁸⁸ **HERÓDOTO**, III, 26, 7-8 (*apud* **BAUZÁ**, 1993, p. 102-110), e **ELIANO**, *História dos Animais*, XII, 6

²⁸⁹ **MOURÃO**, 2008 a, p. 18.

²⁹⁰ **RODRÍGUEZ LÓPEZ**, 1993, p. 196.

²⁹¹ **GUIMIER-SORBETS**, 2004, p. 901.

²⁹² **BÁZQUEZ MARTÍNEZ**, 2002 b, p. 21-24 e **FERNANDES**, 2002, p. 165-174.

²⁹³ **MORAND**, 1994, p. 129; **MOURÃO**, 2008 a, p. 141-142; **MOURÃO**, 2008 b, p. 116-119 e 128.

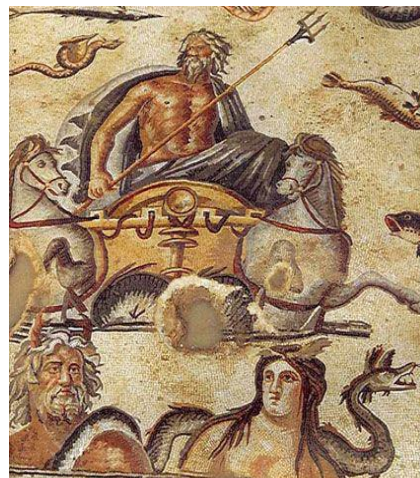


2.1 – Cortejos neptúnicos e outros desfiles da fauna aquática

Numerosos mosaicos hispânicos apresentam uma fauna aquática abundante e diversificada, real e imaginária. Alguns deles podem constituir uma simples ilustração do meio ambiente, sem especial valor narrativo ou simbólico e com mera função decorativa de espaços destinados à utilização de recursos hídricos. Muitos, porém, recriam *thiasoi* de tradição helenística (desenvolvidos a partir do Séc. IV a.C.²⁹⁴), sendo uns presididos por Poseidon/Neptuno e outros aparentemente livres de orientação.

No caso dos cortejos encabeçados pela divindade, torna-se possível estabelecer um paralelo com idênticas cerimónias dirigidas por Dioniso Baco²⁹⁵. Tal como sucede nestes, também aqueles se inspiram no sentido apologético político da *pompa triumphalis*²⁹⁶ e no simbolismo escatológico religioso da *pompa funebris*. Porém, contrariamente ao cortejo báquico, o marinho não remete para qualquer episódio específico da vida mitológica dos deuses homólogos Poseidon e Neptuno.

Consagrando uma apoteose intemporal e, por conseguinte, perpétua, da divindade, o cortejo marinho representa, sobretudo, «la importancia del mar, su repercusión en la sociedad y en la política de aquel momento, y, como consecuencia, en su religión. Es posible que la gran fuerza del mar no pudiera ser identificada por los griegos [y después por los romanos] con una sola personalidad divina, por muy relevante que ésta fuera. Así surgirían los acompañantes de la gran divinidad, de Posidón, que sirvieron para representar a las múltiples fuerzas menores, originadas por la misteriosa, profunda y desbordante fuerza del mar».²⁹⁷



Pormenor de mosaico mostrando o *thiasos* de Poseidon, com a presença de Oceano e Tétis. Séc. I-II d.C. Zeugma. Gaziantep Museum, Turquia.

²⁹⁴ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 46.

²⁹⁵ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 44; MORAND, 1994, p. 131.

²⁹⁶ MORAND, 1994, p. 130-131.

²⁹⁷ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 44.



O *thiasos* marinho compreende, de facto, a presença de um séquito muito variado e particularmente esclarecedor sobre a complexa hierarquia da “sociedade aquática”. Em certas composições romanas orientais, onde a influência grega predominava – como é exemplo o mosaico turco de Zeugma (actualmente no Museu de Gaziantep, na Turquia) –, outros deuses das águas com notável estatuto, como Oceano e Tétis, estão também presentes nos *thiasoi* de Poseidon/Neptuno. Apesar de o deus Oceano ter sido primordialmente considerado a divindade tutelar de todas as águas (como esclareceu Hesíodo, na *Teogonia*²⁹⁸), nestes mosaicos ele e a esposa assumem uma posição algo subalterna relativamente a Neptuno – talvez em virtude de uma evolução conceptual que foi reduzindo, progressivamente, a esfera de influência de Oceano e alargando a de Neptuno –, como se depreende da sua colocação fora do carro triunfal, num nível inferior a este, e da sua representação truncada ao nível do peito. No entanto, no Ocidente, onde a influência romana era claramente superior (não obstante os importantes vestígios da cultura grega, como adiante veremos), as divindades oceânicas já não participam do cortejo neptúnico, parecendo assumir uma posição menos subalterna.



Mosaico com triunfo de Neptuno, onde o deus se destaca dos súbditos pela posição central e pela policromia. Séc. II d.C. *Domus* de Neptuno. Itálica.²⁹⁹

No caso específico das composições hispânicas, os cortejos de Neptuno contam apenas com seres de estatuto claramente inferior, nenhum dos quais antropomórficos – pormenor que se revela bastante significativo em termos de construção de uma visão antropocêntrica, baseada na suposta superioridade humana sobre os outros animais, o que se destaca mais ainda se levarmos em conta o facto de o próprio

²⁹⁸ **HESÍODO**, *Teogonia*, 960. Sobre a dupla natureza fluvial e marinha original de Oceano, *vide* também **LÓPEZ MONTEAGUDO**, 2006, p. 485-496.

²⁹⁹ *Vide* VOLUME II, p. 86-88.



deus maior dos mares ser, regra geral e desde a origem grega, representado na forma humana pura, sem qualquer indício morfológico de hibridismo. Nestes casos hispânicos, Neptuno merece um tratamento de destaque, que o dignifica e diferencia dos seus súbditos (seja pela centralização compositiva, pela maior escala, ou pela maior riqueza cromática e volumétrica) e surge amiúde empunhando um tridente (atributo equivalente ao ceptro) e sulcando os mares num carro puxado por Cavalos-Marinheiros, em torno do qual nadam diversos seres reais e fantásticos zoomórficos puros ou híbridos. Tal como sucede nos cortejos báquicos, também nos neptúnicos varia o número e a diversidade de criaturas, sem prejuízo para o seu valor simbólico enquanto forças da Natureza, enquanto alusões ao poder da divindade tutelar³⁰⁰ e ainda enquanto «materialización de los peligros geográficos.»³⁰¹

[Neptuno] atrelou os seus feros cavalos com arreios de ouro, pôs-lhes freios espumejantes e deixou deslizar livremente as rédeas por entre as mãos. Célere voa pela crista das ondas no cerúleo carro. Submetem-se as ondas e sob o eixo tonitruante alisa-se o mar de águas encapeladas, debandam as nuvens do vasto céu. Então surgem as variadas formas do seu séquito: descomunais monstros marinhos e o velho coro de Glauco, Palémon, filho de Ino, os velozes Tritões e todo o exército de Forco. À esquerda vão Tétis e Mélite e a virgem Panopeia, Neseia, Espio, Talia e Cimódoce.

VERGÍLIO, *Eneida*, V, 811-825

Temática favorita dos romanos, sobretudo no Alto-Império, o cortejo marinho – referido na literatura por Vergílio³⁰² e Luciano³⁰³ – granjeou uma extraordinária popularidade em todas as províncias, contando-se entre os mais recorrentes em todas as épocas da ocupação romana. Com efeito, «las obras ejecutadas en los talleres norteafricanos se han multiplicado tanto en lo que se refiere a la iconografía del “thíasos” marino, que se puede afirmar que es esta temática una verdadera protagonista en los mosaicos, entre los siglos III y IV de nuestra era»³⁰⁴, tal como provam os exemplares encontrados na Península Ibérica.

³⁰⁰ MORAND, 1994, p. 134.

³⁰¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 46-47.

³⁰² VERGÍLIO, *Eneida*, VI, 171.

³⁰³ LUCIANO, *Farsália*, IX, 347.

³⁰⁴ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 239.



A variedade de criaturas marinhas que integra o cortejo é surpreendente e ilimitada, sendo que na grande maioria dos casos fantasiosos resulta de literais adaptações dos animais terrestres ao meio aquático, bastando para tal uma *operação de hibridação* que consiste na aglutinação de uma qualquer morfologia de mamífero ou ave a uma cauda de peixe³⁰⁵.

A liberdade criativa que assiste à composição morfológica dos híbridos marinhos é, de certa forma, explicada pelo considerável desconhecimento que os povos da Antiguidade tinham em relação à verdadeira fauna do alto-mar, já que os perigos do meio, a relativa fragilidade das embarcações e as limitações da arte de marear não permitiriam muito mais do que uma navegação de cabotagem. O mistério das águas marinhas permitia, assim, todas as especulações e vários autores gregos e romanos, como Ovídio e Plínio-o-Velho, por exemplo, admitiam a existência de seres impossíveis tais como os Tritões e as Nereides – tendo estas sido descritas pelo autor grego como figuras humanas femininas com cabelos verdes, e pelo autor romano como mulheres com corpo escamado, diferindo estas duas concepções das representações artísticas coevas, onde surgem sempre na forma humana pura, razão pela qual não as incluímos no presente estudo:

[...] umas se vêem a nadar,
outras sentadas nas rochas a secar os cabelos verdes,
uma a cavalgar um peixe.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, 2, 11-13

³⁰⁵ Sobre esta proliferação de soluções, escreveu Maria Luz NEIRA que «a los delfines, hipocampos y *ketoj*, aún predominantes, se irán sumando nuevas figuras de monstruos marinos que, basados en la fórmula utilizada para representar hipocampos y *ketoj* – la unión de la parte anterior de un animal real, generalmente terrestre, o mitológico, como el grifo, con una alargada cola pisciforme –, pondrán una nota de mayor variedad y fantasía.» (NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 42.) Também María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ referiu que «toda suerte de animales terrestres, tales como lobos, panteras, cabras, grifos, vacas, etc., sirvieron asimismo de comparsa a las divinidades principales del mar, convirtiendo sus extremidades inferiores en colas pisciformes, aptas para su acomodación a la superficie acuática» (RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 46-47).

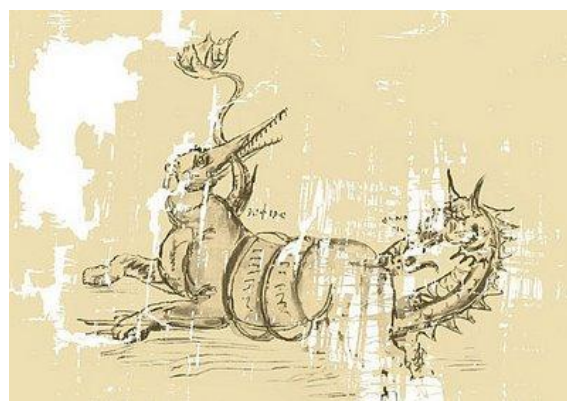


Também não é falsa a ideia que se tem das Nereides, com corpo coberto por escamas, mesmo na parte em que têm figura humana [...] Sentam-se no dorso de golfinhos, *ketoi* e cavalos-marinhos.

PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, IX, (IV) 9

Plínio-o-Velho engendrou uma explicação “lógica” para a quantidade e diversidade das criaturas marinhas:

As águas têm, de longe, criaturas vivas em maior número e superiores dimensões do que a terra. A causa é evidente [...]. O mar, sendo tão largo, tão grande e aberto, está pronto a receber do céu as sementes genitais e as causas da geração; sendo tão macio e flexível, é adequado à alimentação e ao crescimento, pois, com ajuda da Natureza que nunca é inactiva, está sempre a moldar uma ou outra criatura nova: não é de admirar que lá se encontrem tantas coisas estranhas e monstruosas.



Luta entre dois híbridos marinhos. Papiro³⁰⁶. Atribuído ao geógrafo Artemidoro de Efeso. Final do Séc. I d.C.

PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, IX, (I) 1-2

Estas personagens híbridas estão documentadas em território italiano desde a época pré-romana etrusca, aparecendo «en relación con la muerte y con el tránsito del alma no sólo los hipocampos o delfines, sino también, los tritones, Escila, las nereidas, por influencia griega, así como otros *daimones* o genios marinos diversos, cuya iconografía es una original creación del arte etrusco.»³⁰⁷ Contudo, as primeiras representações concretas de desfiles marinhos, presididos por uma divindade maior ou aparentemente livres, na arte romana terão surgido no período republicano (500 – 31 a.C.) em contextos funerários e revelavam-se «totalmente imbuidas de la tradición formal e iconográfica tardohelenística».³⁰⁸

³⁰⁶ ARTEMIDORO, 2008.

³⁰⁷ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 145.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 190.





Cortejo marinho com Nereides e vários híbridos marinhos. Frente de um sarcófago romano. Séc. III. Museu do Vaticano. Roma. Itália.

Apesar de essa influência grega se ter perdido paulatinamente no campo estético, sobretudo no período imperial (31 a.C.- 193 d.C.)³⁰⁹ – não obstante a sua retomada durante o Baixo-Império (séc. III a V d.C.), por acção da corrente helenizante impulsionada por Galieno e por Constantino³¹⁰ –, e de ter acabado por ser suplantada pelas influências locais na Antiguidade Tardia³¹¹, no campo iconográfico «las variantes son de carácter imaginativo o de tipo formal y no alteran el contenido mitológico o ideológico, si es que éstes se tenían en cuenta en los últimos años del Imperio Romano.»³¹² Ao longo das épocas manteve-se também o princípio de combinação de «estos seres fabulosos [...] con la fauna marina real. Realidad y fantasía se funden estrechamente para hacer de estos animales los súbditos de Posidón, el pueblo llano de su Imperio».³¹³

O mosaico parietal que reveste o *podium* do templo de Milreu³¹⁴ – provavelmente dedicado ao culto das águas³¹⁵ – constitui o exemplar peninsular mais extenso³¹⁶ e paradigmático do recorrente entrosamento da fauna real e da fauna imaginária. Embora sem certezas, em virtude das profundas lacunas que hoje apresenta, é pouco provável que tenha correspondido a um cortejo guiado por qualquer divindade maior, uma vez que as figuras remanescentes se dispõem em diferentes direcções,

³⁰⁹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 191-192.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 223 e 224.

³¹¹ *Ibidem*, p. 228.

³¹² *Ibidem*, p. 229.

³¹³ *Ibidem*, p. 46-47.

³¹⁴ Vide VOLUME II, p. 76 e 77.

³¹⁵ HAUSCHILD, 1984-1988; MOURÃO, 2008 a, p. 116; MOURÃO, 2008 b, p. 122.

³¹⁶ MOURÃO, 2008 b, p. 121.



aparentemente sem um rumo específico. Pelo contrário, parece antes ter constituído uma alusão geral e assaz abrangente à diversidade de seres concretos e míticos que habitariam as águas, o que no entanto não descarta a possibilidade de ter contado com a presença de um deus marinho, como Oceano, entretanto perdido. Na extensa decoração musiva que originalmente cobria a totalidade dos quatros muros, foram outrora representados alguns híbridos marinhos em interacção com várias espécies reais (golfinhos, tubarões, muges, salmonetes, douradas, pargos, chocos, lulas, ouriços, mexilhões e amêijoas), constituindo um repertório até agora sem paralelo na antiga Lusitânia. Dos primeiros «estão documentados um tritão, um felídeo com cauda de peixe espiralada e um outro animal de espécie desconhecida, todos eles entretanto desaparecidos, sendo que os dois primeiros ainda foram fotografados e desenhados por Estácio da Veiga e o terceiro já estaria destruído quando este arqueólogo conduziu as escavações, restando dele apenas um dos pés da figura feminina que sobre ele viajava.»³¹⁷ Estes animais de naturezas distintas coabitam, sem restrições, no mesmo reino aquático e assumem comportamentos naturais, inter-relacionando-se sem diferenças de condição ou de dimensão significativas. A coexistência do real e do fantástico no templo de Milreu está, porém, ausente nos restantes mosaicos da mesma *uilla*, onde a decoração ictiográfica se confina à fauna real. Este facto, para além de reiterar o carácter sagrado do edifício religioso – que manteve a utilização sacra já ao serviço do cristianismo, na qualidade de *ecclesia*³¹⁸ – e de o diferenciar do carácter laico das outras estruturas arquitectónicas públicas e privadas, vem tornar ainda mais óbvias as diferentes autorias dos vários painéis musivos, especialmente flagrantes ao nível do desenho dos golfinhos³¹⁹.

³¹⁷ MOURÃO, 2009 b, p. 136.

³¹⁸ MACIEL, 1996, p. 114. Não será de estranhar a aceitação da decoração ictiográfica no contexto cristão, já que «a água possuía um valor sacramental e purificador para os cristãos [ligado ao Baptismo] e o peixe constituía um dos símbolos da sua religião. Efectivamente, à época verificava-se uma confluência da simbólica pagã e cristã relativa ao elemento ictiográfico, relacionada com a abundância, sendo que no politeísmo romano aludia à generosidade das divindades aquáticas e no monoteísmo cristão representava o próprio Cristo (*Ichthys*), como se verifica na Basílica de Santo Apolinário.» (MOURÃO, 2008 b, p. 122.)

³¹⁹ A propósito destas diferenças, vide HAUSCHILD, 2008, p. 25.



2.2 – Oceano e Talassa

Não incluídas nas representações hispânicas dos cortejos de Neptuno, as figuras de Oceano e de Talassa destacam-se como personagens principais de importantes conjuntos musivos peninsulares. O relevo conferido a estas duas divindades complementares e predominantemente antropomórficas (com ínfimos sinais de hibridismo, resultantes de uma pontual justaposição zoomórfica ou vegetalista) parece denunciar uma especial devoção ibérica ao elemento Água, enquanto origem e fim da vida³²⁰ – talvez não muito distante da teoria pré-socrática de Tales de Mileto³²¹ –, que poderá encontrar os seus fundamentos na eventual pré-existência de cultos autóctones aquáticos anteriores à romanização da Península. Esta forte possibilidade, que explicaria a fácil aculturação e identificação com as divindades greco-romanas, afigura-se perfeitamente aceitável numa geografia limítrofe e confinante com o mar, cujo extremo ocidental foi designado por *finisterra*, acreditando-se ser assolado por monstros aquáticos, como afirmou Plínio-o-Velho, na *História Natural* (segunda metade do Séc. I d.C.)³²², e como reiterou Rufo Avieno, na *Orla Marítima* (segunda metade do Séc. IV d.C.)³²³.

A imagem de Oceano – personificação greco-romana das águas que envolviam a Terra e das quais nasciam todas fontes e rios³²⁴ – protagoniza dezanove composições tesseladas conhecidas, duas das quais com representação de corpo inteiro (Mérica³²⁵ e Alter do Chão³²⁶); por seu turno, Talassa – personificação grega arcaica das águas marinhas – foi até agora registada em dois mosaicos geograficamente muito próximos, ambos de Jaén (Marroquíes Altos³²⁷ e Quesada³²⁸), o que poderá resultar da comprova-

³²⁰ VERGÍLIO, *Geórgicas*, IV, 382.

³²¹ Sobre esta matéria, vide MOURÃO, 2008 a, p. 11.

³²² PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, IX, 9.

³²³ AVIENO, 1992, p. 20.

³²⁴ HESÍODO, *Teogonia*, 960. Vide também LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006, p. 485-496.

³²⁵ Vide VOLUME II, p. 44 e 46.

³²⁶ Vide VOLUME II, p. 65 e 66.

³²⁷ Vide VOLUME II, p. 156 e 157.



da influência helénica na região³²⁹.

Exceptuando o exemplar de Quesada, onde Talassa se apresenta sozinha, e o mosaico de Mérida, onde Oceano surge entre muitas outras divindades, nos restantes conjuntos as duas personagens fazem-se acompanhar por criaturas aquáticas subalternas, puras e híbridas, reais e imaginárias, como peixes, golfinhos, ouriços, bivalves, Nereides, Tritões, Cavalos-Marinheiros e *ketoí*, como se fossem protagonistas de um cortejo³³⁰. Nestas composições, as divindades destacam-se das demais criaturas não apenas pela dimensão superior e pela posição central, mas também pelo maior cuidado técnico com que foram executadas e pela superior qualidade estética que ostentam.

Para a dignificação de Oceano e de Talassa também concorre a localização espacial arquitectónica dos próprios mosaicos, verificando-se que um considerável número se encontra em espaços domésticos nobres e abertos aos convidados dos proprietários ou em espaços públicos de circulação livre. A inclusão de duas destas composições em espaços de planta absidal (Talassa, em Marroquíes Altos [Jaén], e Oceano, em Carranque [Toledo]³³¹) é também de salientar neste contexto de enaltecimento das personagens, uma vez que «as absides de meia volta ou de volta ultrapassada e as construções circulares aparecem nas *uillæ* como sinal de uma arquitectura rica e magnificente». Com efeito, «também na Hispânia, a abside e a cúpula são formas arquitectónicas privilegiadas. Vão caracterizar, juntamente com a monumentalidade, a decoração em mosaico e a preocupação com a axialidade interior, as melhores *uillæ* hispano-romanas.»³³²

³²⁸ Vide VOLUME II, p. 160.

³²⁹ Sobre esta influência grega na região de Jaén, vide BLÁZQUEZ MARTÍNEZ e GARCÍA-GELABERT, 1992, p. 422-430.

³³⁰ Isabelle MORAND também estabeleceu este paralelo ao referir os mosaicos com o rosto de Oceano (vide MORAND, 1994, p. 121).

³³¹ Vide VOLUME II, p. 244 e 245.

³³² MACIEL, 1999, p. 47.



2.3 – Nascimento de Afrodite Citereia

Para além dos cortejos, outros temas aquáticos receberam importante destaque na arte romana. Entre eles encontra-se o nascimento de Afrodite Citereia, episódio referido por mitógrafos teogónicos como Hesíodo e que, pelas características de representação e simbologia, pode igualmente ser enquadrado nos temas idílicos e nos temas triunfais.

Os testículos [de Úrano], por sua vez, assim que cortados [pelo seu filho Cronos] pelo aço e lançados desde a terra firme ao mar de muitas vagas, foram levados pelo mar, por longo tempo; à sua volta, uma branca espuma se libertou do órgão imortal e dela surgiu uma rapariga. Primeiro, foi em direcção aos divinos Citérios que ela nadou, e de lá em seguida chegou a Chipre rodeada de mar; [...] *Afrodite* [a deusa nascida da *espuma* e Citereia de belo toucado] [...] Seguiu-a, sem demora, Eros e acompanhou-a o Desejo [...]

HESÍODO, *Teogonia*, 188-203

A iconografia do Nascimento de Afrodite é idêntica no mosaico e na pintura, sendo que na Hispânia o seu registo é atestado com a companhia de híbridos em Itálica³³³ e Lorca³³⁴. Em ambos os casos, a deusa do Amor nasce no interior de uma concha de vieira, como se fosse uma pérola de rara beleza, exibindo a forma pura de uma humana já adulta. Surge rodeada de vários outros seres heteromórficos, geralmente de condições inferiores – sempre com morfologias aglutinadas, como os Tritões –, ou até idênticas – com morfologias justapostas, como Eros, que apresenta sempre uma idade mais pueril do que a da deusa neonata, não obstante o facto de ser um deus mais antigo³³⁵. Esta situação anacrónica denota uma noção abstracta do tempo mítico, algo perdida entre a diacronia e a sincronia.

Mais do que um nascimento da deusa, este modelo iconográfico difundido por todo o Império assume-se como uma fórmula de apoteose.

³³³ Vide VOLUME II, p. 95 e 96.

³³⁴ Vide VOLUME II, p. 265 e 266.

³³⁵ HESÍODO, *Teogonia*, 116-122 e 188-205.



2.4 - Criação da fonte Hipocrene por Pégaso

Num mosaico ibérico de Almenara de Adaja (Valladolid)³³⁶ está documentado outro tema mítico ligado às águas e protagonizado por um ser híbrido: a criação da fonte Hipocrene pelo cavalo alado Pégaso. O episódio – já constante da *Teogonia*, de Hesíodo³³⁷ – encontra-se contextualizado numa cena em que duas Musas cuidam do equídeo, enquanto este golpeia o solo com o casco, fazendo assim brotar a fonte no sopé do monte Hélicon. À semelhança de um outro mosaico líbio com igual temática, proveniente de Leptis Magna e hoje conservado no Museu de Jamahiriya (Tripoli, Líbia), esta fonte está representada pela figura da Ninfa Náíade tutelar que surge no registo superior, coroada de folhas de cana, reclinada e apoiada num *dolium*, de acordo com o padrão iconográfico próprio destas divindades³³⁸.

2.5 – Aqueloo, as Sereias e as Ninfas

O desaparecido mosaico de Osuna (Sevilha)³³⁹ contemplou uma representação do deus-rio Aqueloo rodeado por Sereias e Ninfas, numa solução iconográfica aparentemente rara e presumivelmente personalizada. A descrição que nos chegou do conjunto hoje perdido³⁴⁰ esclarece que a tipologia geométrica da composição era assaz comum no reportório musivo, já que evidenciava uma figura no centro de um medalhão inscrito num quadrado, relegando outras quatro para os cantos. É possível que todas as personagens tivessem uma relação mais ou menos directa com o mundo aquático e que estivessem originalmente identificadas por inscrições, mas à data da descoberta apenas três delas conservavam as suas legendas: «ACH» (ACHELOVS), «SIRE» (SIRENE) e «NYMPHE».³⁴¹

³³⁶ Vide VOLUME II, p. 232.

³³⁷ HESÍODO, *Teogonia*, 6.

³³⁸ CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO (no prelo).

³³⁹ Vide VOLUME II, p. 83.

³⁴⁰ R. TOUVENOT – «Essai sur la province romaine du Bétique», in *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, Ed. E. de Bocard, Paris, 1940, p. 183 e 184, *apud* RUIZ CECILIA, 1998, p. 147-149.

³⁴¹ *Idem, Ibidem*, p. 148.



De acordo com o testemunho visual, só a divindade flumínea se apresentava de corpo inteiro, surgindo as demais entidades em busto – tipologia figurativa que penalizava sobretudo a forma híbrida sirénica e que justificava a referência onomástica como precioso auxílio à confirmação da sua identidade. Do mesmo modo, a inscrição que acompanhava o segundo busto permitia também aferir que se tratava de uma Ninfa tocadora de lira (objecto atribuído a outras personagens mitológicas, como as Sereias, as Musas, Orfeu e Apolo).

Destituídas das suas inscrições, as restantes personagens mantiveram apenas os atributos: uma delas segurava uma cornucópia na mão esquerda e uma cana na direita, e a outra envergava um barrete frígio adornado com uma coroa de oliveira e tinha uma flauta³⁴². Com base nos objectos ostentados, a primeira poderia representar uma Musa, ou outra Ninfa³⁴³ – talvez da categoria das Náíades (ninfas das fontes, geralmente relacionadas com todos os rios e aqui talvez directamente ligadas ao rio Aqueloo), ou das Alseides (ninfas dos bosques), ou ainda das Hamadríades (ninfas das árvores³⁴⁴, como Amalteia, que protegera Zeus da ira de Cronos e o escondera numa árvore para que não fosse encontrado, e a quem o deus capitolino veio a oferecer um chifre da cabra que o alimentara em criança, prometendo-lhe que dele brotariam «todos os frutos que ela desejasse»³⁴⁵). Já a segunda figura poderia ser uma outra Sereia³⁴⁶, que talvez evocasse veladamente Orfeu e o episódio mítico da passagem dos Argonautas pela Ilha das Sereias³⁴⁷, pormenorizadamente relatado por Apolónio de

³⁴² TOUVENOT, *Op. Cit.*, apud **RUIZ CECILIA**, 1998, p. 148.

³⁴³ Suzanne GOZLAN considerou igualmente a hipótese de se tratar de uma Ninfa (GOZLAN, Suzanne – «Au dossier des mosaïques héracléennes: Acholla (Tunisie), Cártama (Espagne), Saint-Paul-Les-Romains (Gaule)», in *RA*, fasc. 1, s.l., 1979, p. 60 e 61, apud **RUIZ CECILIA**, 1998, p. 150). Em alternativa, R. TOUVENOT, José María BLÁZQUEZ, José Ildefonso RUIZ CECILIA tomaram esta personagem como outra Sereia (cfr. **BLÁZQUEZ MARTÍNEZ**, 1994, p. 288 e **RUIZ CECILIA**, 1998, p. 140-155).

³⁴⁴ **GRIMAL**, 2004, p. 191, 321 e 331.

³⁴⁵ **GRIMAL**, 2004, p. 23.

³⁴⁶ Todos os autores consultados estão de acordo com esta identificação. (GOZLAN e THOVENOT, *Op. Cit.*, apud **RUIZ CECILIA**, 1998, p. 150, **BLÁZQUEZ MARTÍNEZ**, 1994, p. 288 e **RUIZ CECILIA**, 1998, p. 150).

³⁴⁷ Cfr. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, in **NEIRA et Alii**, 2010, p. 42: «Únicamente su [de Orfeo] participación en la expedición de los Argonautas no fue representada, si exceptuamos una breve referencia que contiene una metopa de un *monópteros* de Delfos, el Tesoro de los de Sicyone, de 570/560 a.C.».



Rodes³⁴⁸ e sumariamente referido por outros autores³⁴⁹. Assim se explicaria a presença do barrete frígio na sua cabeça (que muito raramente é envergado por seres de aspecto físico comum às Sereias e às Harpias, podendo ser umas ou outras, como se prova num *loutrophoros* de figuras vermelhas, actualmente na colecção do Paul Getty Museum, na Califórnia), bem como a coroa vegetalista que o adorna (elemento que não se coaduna com a iconografia sirénica, mas que se regista na órfica). Também assim este pavimento poderia adquirir um sentido adicional no confronto de três exímios protagonistas da Arte poético-musical, porém distintos entre si pelos propósitos encantatórios das suas actividades artísticas: as Sereias encantavam para desgraçar os ouvintes (pelo menos desde o episódio do rapto de Proserpina³⁵⁰); as Ninfas – à semelhança das Musas³⁵¹ (em especial Terpsícore, musa da poesia e da dança³⁵², apontada como uma das possíveis mães das Sereias³⁵³) – encantavam para inspirar; Orfeu (que vencera as Sereias), encantava para salvar – tal como fez quando desviou a atenção dos Argonautas relativamente ao canto daquelas nefastas sedutoras, permitindo assim que a tripulação seguisse viagem e chegasse a bom porto. A ser como pensamos, este mosaico constituiria um raríssimo e subtil exemplo da integração das Sereias no Ciclo Órfico e da ligação de Orfeu aos *Mirabilia Aquarum*³⁵⁴, revelando uma encomenda erudita, presumivelmente conhecedora das obras dos autores gregos e talvez até inspirada pela filosofia platónica (na medida em que Platão concebia a filosofia como uma forma sublime de música³⁵⁵). À luz desta nossa proposta

³⁴⁸ **APOLÓNIO DE RODES**, *Argonáutica*, IV, 895-920.

³⁴⁹ **APOLODRO**, *Biblioteca*, I, 9.25; **SÉNECA**, *Medeia*, 355-359; **HIGINO**, *Fábulas*, 14.

³⁵⁰ **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, III, 254-258. O autor explica que após o incidente, as Sereias ficaram «enraivecidas com o crime» e «transformaram as liras em meios de destruição: uma voz meiga atrai os navios, e ao ouvir o canto os nautas se detêm».

³⁵¹ As Musas terão derrotado as Sereias quando estas pretenderam rivalizar com elas em termos musicais (**GRIMAL**, 2004, p. 421 e **MACIEL**, 2008, p. 254).

³⁵² **GRIMAL**, 2004, p. 320.

³⁵³ Apolodoro atribuiu a maternidade das Sereias à ninfa Terpsícore (**APOLODORO**, *Biblioteca*, I, 3.4. 19), mas Apolónio de Rodes preferiu ver em Melpomene (musa da tragédia – **GRIMAL**, 2004, p. 320) a mãe destes seres (**APOLÓNIO DE RODES**, *Argonáutica*, IV, 895-900).

³⁵⁴ Cfr. p. 111.

³⁵⁵ **PLATÃO**, *Fédon*, 61 a.



de leitura (que se assume como uma brevíssima abordagem de cripto-História da Arte, conscientemente lacunar pela ausência do objecto de estudo e de qualquer documento imagético que o reproduzisse), a perda do original afigura-se ainda mais lamentável, dado o seu suspeitado carácter único.

3 – EVOCAÇÕES COSMOGÓNICAS

Nas evocações cosmogónicas estão compreendidas as personificações de elementos e fenómenos naturais, que resultam como «figuras mágico-propiciatórias da preservação do equilíbrio cósmico e da renovação do ciclo anual da natureza»³⁵⁶. Trazendo implícito um conceito humano acerca da ordem do Mundo e da Natureza³⁵⁷, que assenta nos princípios de harmonia, felicidade, paz, prosperidade, optimismo, vitória sobre as adversidades e sobre a própria morte³⁵⁸, as suas representações são sempre antropomórficas, na forma pura ou híbrida (normalmente justaposta), em consonância com a tradição teológica greco-romana que concebia os deuses maiores com uma aparência, sentimentos e atitudes próximos dos humanos, por influência epicurista antropológica – via adoptada pelos literatos e artesãos –, por oposição à estóica – doutrina partilhada pela maior parte dos naturalistas, que rejeita esse princípio e privilegia a noção panteísta de divindade como entidade fenoménica de manifestação imanente.

A maior parte destas evocações cosmogónicas encontra-se reunida na escultura e no mosaico. Como exemplo da primeira expressão artística, menciona-se novamente o *Sarcófago das Quatro Estações*, que congrega os Génios alados dos Tempos do Ano (segurando cornucópias, símbolos da renovação cíclica da Natureza e da sua abundância), com o deus híbrido Oceano abraçando um *ketos* (representando o elemento Água e a variedade de seres vivos que alberga), com a deusa Ceres, com uma junta de bois puxando o arado (representando o elemento Terra e a sua fertilidade), e

³⁵⁶ PESSOA, 2008, p. 62.

³⁵⁷ MORAND, 1994, p. 61-113.

³⁵⁸ MORAND, 1994, p. 13-14.



ainda com dois pares de *putti* pisando uvas no *lenos* (representando a riqueza alimentar da cultura ligada ao culto báquico).



Génios das Estações segurando *clipeus* com efígie do defunto. Sarcófago das Quatro Estações, proveniente do Monte da Azinheira. Séc. III d.C. Museu Nacional de Machado de Castro. Porto.

Já na arte musiva, o mosaico Cosmogónico de Mérida, conservado na Casa do Mitreu³⁵⁹, apresenta-se como paradigma perfeito: a obra constitui «una verdadera expresión del Universo, tal y como lo entendieron los antiguos: representa el mundo físico mediante la personificación de los elementos del cielo, la tierra y el mar, identificados por sus rótulos correspondientes, es decir, un “Kosmikós pínax”, según el decir del poeta bizantino Juan de Gaza».³⁶⁰ Este painel, de amplas dimensões e admirável concepção plástica e técnica, surge como uma composição unificada que congrega os vários elementos num mesmo espaço mas de modo escalonado, sendo que as várias personificações naturais, como alegorias helenísticas, se dispõem consoante os meios e os elementos a que pertencem: na parte superior, que representa o céu abobadado (sintomaticamente semicircular), encontram-se as do Ar; na parte intermédia situam-se as da Terra; na parte inferior localizam-se as da Água. Esta organização reflecte uma noção de equilíbrio universal e de harmonia cósmica (como ideal da «*oikouméné* romana»³⁶¹) que concilia diversas cosmologias da Antiguidade greco-romana³⁶² – embora alguns autores o relacionem directamente com a filosofia estóica³⁶³ e outros

³⁵⁹ Vide VOLUME II, p. 44-46.

³⁶⁰ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 204.

³⁶¹ QUET, 1981, p. 207.

³⁶² FERNÁNDEZ GALIANO, 1989-1990, p. 176.

³⁶³ QUET, 1981, p. 207-209.



com o mitraísmo³⁶⁴.

Noutros mosaicos ibéricos podem igualmente ser encontradas evocações cosmogónicas mais condensadas, mas igualmente ricas de sentidos, como o painel bicromo de La Alcudia (Elche), que alude aos Quatro Elementos (Ar nos cantos, Água na orla, Terra a seguir e Fogo ao centro – representado por Fénix)³⁶⁵ personificações cosmogónicas com morfologias híbridas, tais como os Génios da Natureza (mosaico oriundo da Travesía de Pedro María Plano, em Mérida³⁶⁶), algumas figuras do Zodíaco (Capricórnio, Sagitário, Touro, Escorpião e outros presentes no mosaico do Calendário³⁶⁷, em Hellín³⁶⁸), os Ventos (*Domus* do Mitreu³⁶⁹ e Calle Mazona, em Mérida³⁷⁰, Faro³⁷¹, Santa Vitória do Ameixial³⁷², *Villa* Balazote, em Albacete³⁷³, Alcolea³⁷⁴, Avenida Miguel de Cervantes, em Écija³⁷⁵, e Baños de Valdearados, em Burgos³⁷⁶), e ainda as Estações do Ano, também designadas por *Tempora Anni*. Estas últimas serão, talvez, as mais

³⁶⁴ Cfr. DURÁN PENEDO, 1993, p. 154 e BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2003, p. 794. Este último autor refere que «el paralelo para esta cosmogonía mitraica se há buscado en el mural o en el techo de las termas descritas por Juan de Garza, de fecha no precisada, de Antioquia o de Gaza».

³⁶⁵ Vide VOLUME II, p. 259 e 260.

³⁶⁶ Vide VOLUME II, p. 32 e 33.

³⁶⁷ Sobre este mosaico, Isabelle MORAND refere que a estrutura compositiva e as figuras nela integradas formam um conjunto coerente que evoca «a ideia de uma harmonia divina» (MORAND, 1994, p. 100. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão). Por sua vez, Pau FIGUERAS considera que este e outros pavimentos congéneres, «tanto por su temática como por su composición, tienen que ser considerados como el reflejo de una bóveda. Efectivamente, la forma circular y radiada inscrita en un cuadrilátero permite imaginar un punto central en lo alto, rodeado por formas trapezoidales de iguales dimensiones. Fuera del círculo, los cuatro ángulos corresponderían a los pendentivos que completan la bóveda.» (FIGUERAS, 2001, p. 130)

³⁶⁸ Vide VOLUME II, p. 253-256.

³⁶⁹ Vide VOLUME II, p. 44-46.

³⁷⁰ Vide VOLUME II, p. 35.

³⁷¹ Vide VOLUME II, p. 78 e 79.

³⁷² Vide VOLUME II, p. 70 e 71.

³⁷³ Vide VOLUME II, p. 251 e 252.

³⁷⁴ Vide VOLUME II, p. 124 e 125.

³⁷⁵ Vide VOLUME II, p. 167 e 168.

³⁷⁶ Vide VOLUME II, p. 195, nota 223.



frequentes³⁷⁷, apesar de nas Províncias romanas ocidentais surgirem quase sempre com morfologias antropomórficas puras, em contraste com as Províncias romanas do Oriente, onde figuram na forma híbrida justaposta alada, ou seja, como Génios, conhecendo-se apenas duas excepções hispânicas em Écija³⁷⁸, onde apresentam, respectivamente, uma combinação zoomórfica e uma combinação vegetalista.

4 – CICLO ÓRFICO

Orfeu, príncipe trácio filho do rei Eagro e da musa Calíope (inspiradora da poesia lírica)³⁷⁹, conhecido pelos dotes poético-musicais e imortalizado no imaginário mistérico de origem grega como mistagogo hierarca do Orfismo, protagoniza algumas cenas mitológicas e extra-mitológicas que integram criaturas fantasiosas como as Sereias, Cérbero, a Esfinge, os Grifos e Pã.

A acção deste herói afirma-se como pacífica e pacificadora, consistindo, essencialmente, em harmonizar as forças desencadeadoras do caos e da tragédia através da música, que combina a lira e o canto (lembrando a associação feita por Cícero³⁸⁰). Neste sentido, ao invés de usar a força e a violência para atacar a integridade física dos oponentes, usa a destreza manual e a inteligência sensível para derrotar o carácter perverso deles, travando, por conseguinte, uma luta intelectual com armas estéticas (canto e instrumentos musicais).

Os métodos e os meios de combate utilizados por Orfeu revelam a sua excepcional *Virtus* e transformam-no numa figura de tão boa índole que mereceu de uns (talvez a maioria) a elevação ao estatuto divino, de outros (como os pitagóricos) sérias reservas sobre a veracidade da sua conduta e de alguns mais cépticos (como Aristóteles) a categórica negação da sua existência (como asseverou Cícero³⁸¹). Seja como for, no contexto pagão, o «sincretismo de raiz neoplatónica desarrollado desde la segunda

³⁷⁷ MORAND, 1994, p. 62.

³⁷⁸ Vide VOLUME II, p. 171.

³⁷⁹ GRIMAL, 2004, p. 71 e 340.

³⁸⁰ CÍCERO, *A República*, VI, 18.

³⁸¹ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, I, 107.



mitad del siglo II»³⁸² permitiu que a imagem órfica se difundisse e proliferasse durante o Baixo-Império, marcando presença no domínio público e no domínio privado. Tornando-se um símbolo plurissignificativo, «la figura del Príncipe Tracio era el compendio de todos los valores que animaban a los *domini*: virtud, paz, concórdia, filosofía, misticismo, cultura»³⁸³, constituindo-se como paradigma do «ideal del hombre de la edad tardía»³⁸⁴, assolado pelo caos da barbárie que lentamente minava a Paz e a estabilidade do Império Romano.

No contexto cristão, o perfil moral de Orfeu e certas características do Orfismo³⁸⁵ fomentaram uma comparação directa entre o herói e o próprio Cristo³⁸⁶. Efectivamente, «muchos Padres de la Iglesia veían [en Orfeo] una figura de Cristo, principalmente en relación con la fe cristana en la resurrección y con la esperanza de una vida eterna en el Paraíso. Algunos le atribuían el mismo significado simbólico que a la figura del Buen Pastor, pacificador de la humanidad, y se le comparaba incluso al eterno Logos.»³⁸⁷ Clemente de Alexandria (150-215 d.C.) e, mais tarde, Eusébio de Cesareia (265-339 d.C.), terão sido os primeiros a referir-se a Cristo como se fosse Orfeu, ou seja, como um músico capaz de amansar os animais³⁸⁸:

Outro é o cantor que vos proponho [...] Só ele, na verdade, amansou os animais mais difíceis, os homens: aves como frívolos, serpentes como os mentirosos, leões como os violentos, porcos como os voluptuosos, lobos como os rapaces.

Clemente de ALEXANDRIA, *Protréptico*, 3-4³⁸⁹

³⁸² GUADIA PONS, 1992, p. 76. A respeito do sincretismo neoplatónico, *vide* MACIEL, 1996, p. 144.

³⁸³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, in NEIRA *et Alii*, 2010, p. 49.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 47.

³⁸⁵ Segundo alguns especialistas, é com reserva que devemos encarar a hipótese da «existencia en esta época de un culto órfico propiamente dicho» (GUADIA PONS, 1992, p. 76).

³⁸⁶ Sobre esta relação, *vide*, por exemplo, TOYNBEE, 1985, p. 288-294; GUADIA PONS, 1992, p. 79; MACIEL, 1996, p. 144 e 149-150; FIGUERAS, 2004 a e b; CAETANO, 2009, p. 90-91.

³⁸⁷ FIGUERAS, 2004 a, p. 45.

³⁸⁸ MACIEL, 1996, p. 144 e GUADIA PONS, 1992, p. 79.

³⁸⁹ *Apud* MACIEL, 1996, p. 144.



Não será, pois, de estranhar a integração de Orfeu em locais de culto cristão, como se verifica na Catacumba de São Pedro e São Marcelino, em Roma, e em contextos funerários também cristãos, como se observa num fragmento musivo proveniente de Jerusalém³⁹⁰.



Arcosolium com Orfeu e ave. Catacumba de Pedro e Marcelino. Roma. Itália.

No entanto, «para que no caigamos en la ilusión de ver en toda representación del mítico poeta Orfeo una imagen de Cristo, vale la Pena leer ese otro pasaje [...] de Gregorio [Nazianzeno] en la misma diatriba contra Juliano: “Que venga Orfeo con su cítara y con aquel canto que todo lo revuelve y que haga resonar en honor de Zeus las grandes y sublimes palabras y los pensamientos de la teología: “Oh Zeus gloriosísimo, altísimo entre los dioses, que te rodeas de estiércol, sea de ovejas, de caballos, o de mulos.” Con lo cual se demuestra, creo yo, la fecundidad y la fuerza vital del dios”...»³⁹¹. Outras personagens cristãs, como o Rei David³⁹² e São Francisco de Assis³⁹³, eram ainda comparáveis com Orfeu. O primeiro, monarca messiânico de Israel, surgia por vezes representado enquanto tocador de lira, tal como se observa no fragmento pavimental da Sinagoga de Gaza, datado do séc. VI; o segundo, santo medieval, ficou essencialmente conhecido pela idêntica capacidade de amansar as feras, em virtude do episódio hagiográfico com o lobo de Gúbio, que conseguiu domar fazendo o Sinal da Cruz sobre a testa e chamando de Irmão³⁹⁴.

³⁹⁰ TOYNBEE, 1985, p. 292.

³⁹¹ FIGUERAS, 2000 a, p. 290 e 291.

³⁹² TOYNBEE, 1985, p.290; GUARDIA PONS, 1992, p.80; ÁLVAREZ MARTÍNEZ in NEIRA et Alii., 2010, p.49.

³⁹³ Para Maria Teresa CAETANO (CAETANO, 2009, p. 93) e para José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ (in NEIRA et Alii, 2010, p. 48) é ainda possível estabelecer um paralelo entre a figuração do *paradeisos* órfico e a representação de Adão no Paraíso, tal como figura no relevo em marfim, datável do séc. IV, no Museu Nacional de Florença, uma vez que a harmonia da música do primeiro proporciona um apaziguamento da natureza selvagem que a aproxima do estado em que se encontrava na *aurea ætas* que precedeu a queda em pecado.

³⁹⁴ MOURÃO (no prelo).



4.1 – Orfeu encantando os animais

A temática órfica mais frequente na Antiguidade Tardia parece ter sido a do encantamento dos animais. Referenciada no modelo iconográfico helenístico³⁹⁵, a musivária romana apresenta o herói a tocar um instrumento musical (a lira, oferecida por Apolo, ou uma flauta) e rodeado de vários seres reais e fantásticos, que parecem escutar atentamente a sua melodia. Os animais presentes nestas representações do *paradeisos* órfico são muito variados³⁹⁶, na sua maioria caracterizados por uma índole selvagem e dificilmente domesticável³⁹⁷, e contam-se entre mamíferos, aves, répteis, anfíbios e até híbridos. Estes últimos – paradigma do desconhecido e do indomável – são, no entanto, bastante raros nos vários pavimentos ibéricos encontrados, todos datáveis do Baixo-Império,³⁹⁸ onde se atesta apenas a presença de um Grifo (mosaicos órficos dos tipos I³⁹⁹ e II⁴⁰⁰, oriundos do Solar da antiga Ermita de la Piedad, em Mérida⁴⁰¹, e de La Alberca, em Múrcia⁴⁰²) e de uma Esfinge (mosaico órfico do tipo II, proveniente da *Villa* de Pesquero, em Badajoz⁴⁰³). Curiosamente, nenhum dos doze mosaicos peninsulares localizados até ao momento integra o cão policéfalo Cérbero,

³⁹⁵ Sobre as raízes helenísticas desta iconografia, *vide* ÁLVAREZ MARTÍNEZ, in **NEIRA et Alii**, 2010, p. 42, **GUADIA PONS**, 1992, p. 76 e ainda **MORAND**, 1994, p. 227.

³⁹⁶ Sobre os vários animais representados nos mosaicos órficos hispânicos, *vide* ÁLVAREZ MARTÍNEZ, in **NEIRA et Alii**, 2010, p. 45-46.

³⁹⁷ De facto, nas composições órficas hispânicas nota-se a ausência da maior parte dos animais considerados domésticos e domesticáveis, como os cães, os gatos, os cavalos, as vacas e as cabras, entre outras espécies. A sua natureza mais dócil e obediente ao ser humano comum dispensaria a acção apaziguadora e extraordinária de um herói como Orfeu.

³⁹⁸ Em 2009 José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ contou um total de 12 mosaicos hispânicos subordinados ao tema (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, in **NEIRA et Alii**, 2010, p. 42).

³⁹⁹ Tipologia de mosaicos órficos definida por Henry Stern, com as figuras separadas e integradas individualmente numa malha geométrica (*apud* **ÁLVAREZ MARTÍNEZ**, 1990, p. 30).

⁴⁰⁰ Tipologia definida por H. Stern, com as figuras juntas no mesmo quadro e dispostas em torno do deus (*apud* **ÁLVAREZ MARTÍNEZ**, 1990, p. 30).

⁴⁰¹ *Vide* VOLUME II, p. 31.

⁴⁰² *Vide* VOLUME II, p. 267.

⁴⁰³ *Vide* VOLUME II, p. 119.



encantado por Orfeu no episódio da sua descida ao mundo dos mortos para recuperar Eurídice⁴⁰⁴, a Ninfa amada. Também não se verificou ainda a presença da Fénix – animal ligado ao elemento fogo –, tal como se vê no mosaico da *Villa* del Casale, na Sicília (Itália). É igualmente notória a escassez de animais aquáticos (sendo apenas de referenciar uma tartaruga no mosaico de El Pesquero, em Badajoz, e um peixe no mosaico de Santa Marta de los Barros, também em Badajoz), que representariam, de modo geral, o apaziguamento dos seres do elemento água e, de modo específico, a acalmia da agitação marítima durante a viagem da nau *Argo*⁴⁰⁵. Este *deficit* de referentes aquáticos na musivária órfica hispânica poderá reflectir uma tendência geograficamente mais alargada, talvez explicável à luz do protagonismo que o poeta Aríon terá tido no apaziguamento de animais aquáticos⁴⁰⁶, como se observa na mesma *uilla* siciliana del Casale, num mosaico onde este encanta Tritões, Nereides e Cavalos-Marinheiros, com a música e a poesia. Assim, tal como sugeriu Vergílio, poderemos pensar que Orfeu se afirmou essencialmente como apaziguador das feras terrestres e celestes e que Aríon se distinguiu como domador das feras aquáticas⁴⁰⁷, à excepção das Sereias, que foram derrotadas pelo herói trácio como referiram Apolónio de Rodes e Apolodoro⁴⁰⁸. Não obstante, em certos mosaicos órficos atesta-se a presença periférica de algumas figuras ligadas à água, como o Grifo-Marinheiro que ocupa um semicírculo do pavimento proveniente do Palácio do Governador de Salona (hoje no Split Archeological Museum, Croácia).

Em território ibérico regista-se igualmente a falta de outras personagens híbridas, que embora sejam estranhas aos conhecidos episódios do ciclo órfico figuram noutros mosaicos e esculturas estrangeiros subordinados ao tema, tal como sucede no mosaico pavimental da Capela de Jerusalém⁴⁰⁹ e nos dois ostiários de marfim provenientes de Bobbio e de Florença (Itália)⁴¹⁰, que incluem, cada, um Centauro e Pã.

⁴⁰⁴ OVÍDIO, *Metamorfoses*, X, 21-22 e VERGÍLIO, *Geórgicas*, IV, 483-484.

⁴⁰⁵ CAETANO, 2009, p. 82-83.

⁴⁰⁶ GRIMAL, 2004, p. 46.

⁴⁰⁷ VERGÍLIO, *Bucólicas*, VIII, 52: «Que Tíro seja Orfeu, Orfeu nas selvas, Aríon entre os golfinhos».

⁴⁰⁸ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 895-920; APOLODORO, *Biblioteca*, I, 9.25. Cfr. p. 103 e 104.

⁴⁰⁹ A propósito deste mosaico *vide* FIGUERAS, 2000 a, p. 270 e 271, 2004 b, p. 246 e, especialmente, FIGUERAS, 2004 a, p. 45: «El significado original de este intrigante mosaico ha sido discutido por varios





Mosaico com Orfeu encantando feras reais e míticas (Centauro e Pã). Séc. V d.C. Capela de Jerusalém. Trata-se de um tema mitológico pagão abordado numa cronologia de transição da Antiguidade Tardia para a Alta Idade Média, registado numa geografia de influência cristã, inserido num templo de culto cristão, tratado com uma técnica tardo-romana e com uma estética bizantina tardia. Esta confluência permite inferir uma cristianização da temática e da figura principal, comparando-a ao próprio Cristo, como Bom-Pastor e propiciador da harmonia, da Concórdia e do espírito ecuménico. A associação dos híbridos pagãos na parte inferior da composição, não é inédita em contextos órficos romanos anteriores (como provas não apenas as artes figurativas, mas também a Literatura⁴¹¹), mas neste caso subentende a sua submissão – reforçada pelo posicionamento aos pés de Orfeu-Cristo –, o seu apaziguamento (ou encantamento pela música) e a sua integração no “rebanho” de Deus.

À semelhança dos *thiasoi*, estas “confraternizações” traduzem uma ideia de harmonia entre todos os seres e de unidade cósmica entre todos os elementos⁴¹², neste caso proporcionada por Orfeu, que sobressai – normalmente no centro de uma simbólica roda⁴¹³ formada pelos diversos animais – como apaziguador das forças selvagens,

comentadores, y es natural que las opiniones difieran. Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que la sala en que se encuentra fue ciertamente usada como lugar de culto cristiano, por lo menos en su fase más tardía. En efecto, aunque no esté orientada hacia levante, como suelen ser las capillas e iglesias orientales de la época bizantina, sí tiene un pequeño ábside también pavimentado con mosaico, en el que aparece una cruz (Ovadiah - Mucznik 1981: 166; Dauphin 1998: 200-201). Es posible que ábside y cruz fueran añadidos posteriormente, una vez que la sala, tal vez destinada originariamente a los ritos o reuniones de una pequeña comunidad pagana, posiblemente órfica, hubiese sido adquirida por los cristianos, quien la transformaron en capilla. En este caso, el hecho de no haber destruido la figura de Orfeo sería por el simbolismo cristiano frecuentemente atribuido a este personaje mítico [...]. Interpretada así la figura de Orfeo, las de Centauro y Pan que aparecen en el mosaico de Jerusalén representarían las fuerzas del Hades, sometidas a Cristo.»

⁴¹⁰ TOYNBEE, 1985, p. 293-294.

⁴¹¹ Vide, por exemplo, o Livro I de Valério FLACO, onde Orfeu contracena com o centauro Quíron.

⁴¹² MORAND, 1994, p. 227.

⁴¹³ Sobre o simbolismo da roda, intimamente ligado ao do círculo, como metáfora do Mundo, da união, da perfeição, da harmonia e do eterno-retorno, vide CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 201-204 e 571-573.



agrestes e negativas da Natureza, como agente ordenador do caos, como promotor da concórdia entre as feras⁴¹⁴ e como restaurador do *paradeisos* de uma idealizada Idade de Ouro perdida. Aliás, «a paz e o mito da “idade de ouro” estão ligados e têm como condição indispensável a vitória»⁴¹⁵, neste caso protagonizada por Orfeu, que assim se presta à comparação com a figura do Imperador enquanto restaurador da paz e unificador do Império, servindo o seu mito para a campanha governamental⁴¹⁶. Por outro lado, os sentidos de vitória e de retorno eternos permitem uma ligação do tema à escatologia tardo-antiga romana e paleocristã e a sua perfeita adequação destas composições aos contextos funerários⁴¹⁷.

Orfeu, era, por conseguinte, considerado como uma das personagens «evocadoras do bem-estar e do equilíbrio cósmico, em associação com as Estações do Ano, o ciclo zodiacal e os planetas,» ajudando «ainda, a transmitir a ideia da unidade e da ubiquidade do *Corpus Imperii*, pois são numerosos os textos que estabelecem íntimas relações entre a constituição do Império Romano e a noção de Cosmos.»⁴¹⁸ Neste sentido, o herói pode ser relacionado com a figura do Imperador, sobretudo a partir do século II d.C., altura em que «o prestígio e o poder imperial eram infundáveis e pareciam assegurar ao “mundo civilizado” uma paz duradoura», sendo, deste modo, «acentuado o carisma sobrenatural do soberano» e «o elogio a Roma» transformado «em hino cosmológico», já que «ao evocar a regularidade dos ciclos cósmicos e a sucessão do tempo, evoca a *Aeternitas* que lhe é inerente.»⁴¹⁹

Em termos iconográficos é igualmente possível estabelecer um paralelo entre a “confraternização” dos animais, orquestrada por Orfeu, e a representação do tetramorfo evangelista, encabeçado pelo Cristo Pantocrator.

⁴¹⁴ **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, II, 1-9. O poeta referiu que quando Orfeu descurou a música e adormeceu os cantos «voltou a natureza selvagem com as suas feras, e a vaca, do leão receosa, implorou socorro da lira silente. Também os duros montes choraram o silêncio do vate, bem como a floresta que tantas vezes tinha seguido a lira da Bistónia.»

⁴¹⁵ **MORAND**, 1994, p. 58.

⁴¹⁶ **MORAND**, 1994, p. 230 e 273.

⁴¹⁷ **TOYNBEE**, 1985, p. 289-290.

⁴¹⁸ **PESSOA**, 2008, p. 48.

⁴¹⁹ **PESSOA**, 2008, p. 48.



5 - CENAS IDÍLICAS

Para além do já referido episódio marcado pelo encontro de Dioniso e Ariadne em Naxos (que incluímos no ciclo báquico), outras cenas idílicas – ou pelo menos alusivas ao Amor – figuram nos mosaicos hispânicos, atestando a popularidade de um tema que mereceu a atenção de vários poetas da Antiguidade, sobretudo gregos (denunciando a maior propensão destes para a dissertação filosófica de conceitos mais abstractos, por oposição ao maior pragmatismo dos romanos), tais como Ovídio, Plutarco e Platão, que escreveram, respectivamente, *A Arte de Amar*, *Erotica* e *O Banquete*.

5.1 - Polifemo e Galateia

Em Córdoba⁴²⁰ regista-se uma rara representação dos amores do gigante Polifemo e da Ninfa Galateia, pois, como notaram Blanco Freijeiro e Mercedes Durán, a correspondência de olhares das duas personagens parece indicar também uma correspondência de sentimentos somente referida na versão de Luciano⁴²¹, onde a improvável relação do portento teratomórfico com a bela figura feminina tem um final feliz. Sendo que em todas as outras versões mais divulgadas no Império Romano, a paixão de Polifemo é rejeitada pela amada, a referida autora deduz que o encomendante fosse um erudito com profundo conhecimento literário e que o mosaicista tivesse tido acesso a uma iconografia presumivelmente não ibérica.⁴²²

5.2 – Cupido e Psique

De entre os temas idílicos protagonizados por seres de compleição híbrida, os amores de Cupido e Psique sobressaem no *corpus* musivo hispânico. De modo geral, aludem a

⁴²⁰ Vide VOLUME II, p. 151.

⁴²¹ Os autores referem a obra *Diálogos Marinhos*, I (BLANCO FREIJEIRO, 1959, p. 5 e DURÁN PENEDO, 1993, p. 103).

⁴²² DURÁN PENEDO, 1993, p. 103 e 104.



uma estória relatada por Lúcio Apuleio (125 d.C. – 180 d.C.)⁴²³, de onde se retiram várias lições morais: para ajudar a divina Vénus a vingar-se da concorrência que a beleza da humana Psique lhe fazia, Cupido deveria suscitar nesta uma paixão pelo homem mais feio do reino. No entanto, o deus acabou por cair no próprio ardil e, à revelia da mãe, desenvolveu uma paixão recíproca pela rapariga, casando-se com ela e impondo-lhe somente a condição de esta nunca lhe conhecer o rosto. Cupido veio a sofrer as consequências da desobediência à progenitora, pois, naturalmente curiosa, a esposa também lhe desobedeceu, descobrindo-lhe o semblante à luz da lucerna. Também não ficando impune, Psique veio a ser duplamente castigada pelo marido, que fugiu, e pela sogra, que a fez cumprir várias tarefas, quais etapas iniciáticas. Apesar de falhar o último trabalho, Psique acabou por ser perdoada e, com a permissão de Zeus e a reconciliação de Vénus, foi tornada imortal, unindo-se para sempre a Cupido. A concessão deste perdão demonstra o carácter incondicional do Amor.⁴²⁴

Este mito foi objecto de diversas hermenêuticas simbólico-filosóficas desde Platão⁴²⁵ até aos nossos dias⁴²⁶, mas geralmente considera-se «a possibilidade de se tratar de uma alegoria ao Conhecimento, sendo Psique a personificação da mente humana – já que etimologicamente o seu nome (*Psykhē* em grego e *Psyche* em latim) remete para esse conceito –, caracterizada pela ávida curiosidade em relação ao desconhecido, e Eros a personificação do Amor e do Mistério.»⁴²⁷

⁴²³ APULEIO, *O Burro de Ouro*, IV-VI.

⁴²⁴ MOURÃO, 2009 b, p. 17.

⁴²⁵ Sobretudo na sua obra *O Banquete*. Para uma detalhada fortuna crítica filosófica do mito, vide GÉLY, 2006, p. 151 e ss. A título de exemplo referimos BERGER, 1767, ROSCHER, 1886, JONG, 1900, REITZENSTEIN, 1912, CUMONT, 1966, STOCKER, 1944, SOUSA, 1947 e BARBAFIERI e RAUSEO, 2004.

⁴²⁶ Em 1947, o filósofo português Eudoro de Sousa elaborou uma resenha das principais exegeses sobre o mito (SOUSA, 1947).

⁴²⁷ MOURÃO, 2009 b, p. 18: «Algumas leituras posteriores demonstram uma exegese cristã, fazendo referência à “queda” da Alma humana e ao perdão divino (GÉLY, 2006, p. 164); outras conferem uma visão laica, ressaltando o teor romântico do conto mítico (GÉLY, 2006, p. 269); outras revelam uma perspectiva historicista e portanto pagã, vendo os castigos de Psique como etapas de uma iniciação nos Mistérios gnósticos antigos (de Ísis, Osíris, Elêusis ou Orfeu) e o seu sono final como uma condição de possibilidade de ascender à Verdade e à imortalidade divina, ao invés de uma verdadeira punição;





Mosaico com Eros em criança, dormindo, e Psique jovem, acordada. Finais do séc. II, inícios do séc. III d.C. Samandağı, "House of the Drinking Contest", Zeugma. Gaziantep Museum, Turquia.



Eros em criança acompanhando Psique jovem num ritual de iniciação. Baixo-relevo. Sécs. II-III d.C. Mitreu de Santa Maria di Capua Vetere, Itália.

Conforme as interpretações, os dois esposos míticos têm sido eternizados nas diversas expressões artísticas, ora apresentando-se ambos acordados e em ritual de iniciação, ou em cenas de idílio amoroso, ora estando um deles a dormir e o outro acordado (sendo que quando Cupido dorme é perscrutado por Psique e quando Psique dorme é observada ou acordada por Cupido).⁴²⁸

Ainda que a estória de Apuleio refira Psique e Cupido como dois jovens adultos, a arte musiva e a escultura antigas atestam três versões, sendo que numa os amantes correspondem à *ekphrasis* do mito, noutra figuram como duas crianças e noutra Psique aparece como uma jovem e Cupido como uma criança. O primeiro caso realçará a libido, o segundo a inocência e o terceiro o paradoxo da Gnose. Esta última variante inclui sempre temáticas que fogem à narrativa literária de Apuleio, pois nenhuma ilustra qualquer episódio nela descrito.

Como salientou Rodríguez López, «el arte de la Antigüedad pone ante nuestros ojos numerosas imágenes de Psique y Amor, desde el siglo III a.C., mostrando escenas únicas, en general iconos carentes de

índole narrativa. [...] Podría pensarse que fueran, sencillamente, cuadros simbólicos con los que evocar un contenido o mensaje alegórico»⁴²⁹, como aliás se depreende nas representações do par mítico em contextos funerários, tal como surgem no mosaico da Basílica Paleocristã de Santa Constança, em Roma (séc. IV d.C.), num sarcófago de Camposanto, em Pisa (séc. III d.C.), e num relevo do *Mithræum* de Santa Maria di

outras ainda remetem para uma dimensão hermética, perfilhando a leitura historicista e acrescentando-lhe uma interpretação do sono de Psique como um símbolo da condição de adormecimento da mente humana, em geral, que subentende a necessidade do despertar.»

⁴²⁸ Para uma detalhada fortuna crítica artística do mito, uide **ROSCHER**, 1886; **CUMONT**, 1966; **RODRÍGUEZ LÓPEZ**, 1993; **GÉLY**, 2006.

⁴²⁹ **RODRÍGUEZ LÓPEZ**, 2002, p. 80.



Capua Vetere (sécs. II-III d.C.), estando, em todos eles, patente a «imagen simbólica de la felicidad serena más allá de la muerte», bem como «la idea de resurrección y de felicidad eterna»⁴³⁰, subentendida no “despertar” da mortal Psique e na sua metamorfose em imortal deusa para se unir a Cupido no Olimpo.



Em cima: dupla representação de Cupido e Psique, em simetria nos cantos. Sarcófago romano. c. 190-200 d.C. Camposanto, Pisa, Itália.

À direita: Eros e Psique abraçados e beijando-se. Escultura funerária helenística. Séc. IV a.C. – Séc. III a.C. Martvi. Croácia. Archaeological Col. Issa.



Na musivária hispânica foram até hoje encontradas cinco representações importantes e inequívocas de Cupido e Psique⁴³¹: numa (Torreón de la Zuda, Saragoça⁴³²), o par figura na infância, sendo que Cupido luta contra Pã em frente a Psique, enquanto Vénus marca presença no registo superior; noutra (proveniente da uma *uilla* paleocristã aragonesa⁴³³ que prova a prevalência do tema pagão num ambiente cristão), o par apresenta-se jovem e protagoniza uma cena intimista em que Cupido oferece uma cesta de frutos a Psique; em mais três mosaicos (dois de Córdoba⁴³⁴ e um de Itálica⁴³⁵) as personagens surgem na infância, abraçadas e beijando-se. José María Blázquez Martínez⁴³⁶ refere que esta última fórmula provém da escultura e da pintura romanas, apesar de ser possível encontrá-la já na estatuária helenística, como se constata no exemplar oriundo da Croácia, do final do séc. IV a.C., ou início do seguinte.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 84.

⁴³¹ Num sexto mosaico (VOLUME II, p. 97-99) admitimos uma alusão muito velada. *Vide infra*, p. 261.

⁴³² *Vide* VOLUME II, p. 225 e 226.

⁴³³ *Vide* VOLUME II, p. 227. Como notou Miguel Beltrán Lloris, este mosaico «evidencia vinculación con los centros de creación orientales. El modelo figurado sigue las pautas de un ejemplo pictórico, difícil de paralelizar con modelos hispánicos.» (BELTRÁN LLORIS *et Alii*, 2009, p. 48)

⁴³⁴ *Vide* VOLUME II, p. 152 e 155.

⁴³⁵ *Vide* VOLUME II, p. 91 e 92.

⁴³⁶ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1981, p. 23 e 24.



Tanto o mosaico cordobês da Plaza de la Corredera (no acervo do Alcázar de los Reyes Cristianos) como o itálico (desaparecido) decoravam, originalmente, o chão de *triclinia* e associavam o tema idílico ao das Quatro Estações e aos temas aquáticos. A localização e a contextualização iconográfica reforçam o sentido da intimidade conjugal e do Amor eterno, sendo que a noção de imortalidade é enfatizada no mosaico de Córdoba com a figura do pavão⁴³⁷ que sobrepuja o par amoroso.

Os dois medalhões de Córdoba, ambos datáveis de finais do século III d.C. e inícios do século IV d.C., mostram semelhanças compositivas e diferenças na execução técnica e nalguns pormenores iconográficos e comportamentais. Com efeito, o da Plaza de la Corredera é mais delicado, apresenta extraordinários valores de transparência e leveza nos panejamentos, tem figuras mais esguias, um fundo neutro e liso – que induz a ideia de leveza etérea, aliás já visualmente sugerida pela circularidade do medalhão e também reforçada pela gestualidade do casal que parece pairar no firmamento – e surge associado às Estações do Ano e ao pavão⁴³⁸, reportando, pois, para uma simbologia estreitamente ligada aos ciclos do Eterno Retorno e da fertilidade da Terra⁴³⁹, que permitem enquadrar o conjunto numa encomenda mais erudita e possivelmente iniciada nos Mistérios de Elêusis; por seu turno, o mosaico da Avenida del Generalísimo revela-se muito mais frustre, de figuras mais robustas, com menor gradação cromática e maior rigidez nos panejamentos, um fundo que recria um trecho de paisagem tendencialmente naturalista, com linha de terra e flores, de onde as figuras parecem saltar com o embate do abraço – em vez de flutuarem com auxílio das

⁴³⁷ O pavão é atributo das deusas homólogas Hera e Juno e constitui-se como símbolo polissêmico, triplamente ligado ao elemento solar (aqui relacionado com o Conhecimento), à beleza (tanto de Psique como de Cupido), à transmutação (podendo reportar à metamorfose parcial de Psique e à sua conversão em ser imortal) e, sobretudo, à imortalidade e à «dualidade psíquica do homem.» (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 507-508. Vide também BELFIORE, 2010, p. 769-772).

⁴³⁸ GUARDIA PONS compara a associação do pavão ao par amoroso com a que se verifica num sarcófago que integra a colecção do British Museum e ressalta o valor de transcendência que daí resulta. Porém não adianta um significado de conjunto específico. (Cfr. GUARDIA PONS, 1992, p. 186)

⁴³⁹ A propósito do mosaico de Antioquia, designado por *Drinking Contest*, onde também se verifica uma conjugação temática do abraço de Eros e Psique e das Estações do Ano, Milagros GUARDIA PONS refere que não foi ainda entendida a relação entre e as duas iconografias. (Cfr. GUARDIA PONS, 1992, p. 185).



asas –, e um enquadramento com florões geometrizarantes e cercadura de hera (símbolo da eternidade e da persistência do desejo⁴⁴⁰), que torna todo o conjunto consideravelmente tátil e objectivo. Também as atitudes das personagens, ainda que próximas, são diferentes nos dois mosaicos, afigurando-se mais recatadas no primeiro (abraço mais afastado e *osculum* respeitoso na face) e mais explícitas e arrebatadas no segundo (abraço estreito e beijo apaixonado nos lábios).

6 – METAMORFOSES EM PROGRESSÃO

Alguns mosaicos ibéricos apresentam personagens que combinam formas de géneros diferentes, mas que merecem uma distinção relativamente às anteriores pelo facto de constituírem captações de um momento de transição genérica integral e não parcial. De facto, cada uma destas situações corresponde à representação de uma etapa da metamorfose total, como se o processo de transmutação tivesse sido testemunhado pelo mosaicista e por ele documentado, pelo que se assumem como recursos expressivos hiper-realistas de valor descritivo, que reportam para as narrativas literárias nas quais se baseiam.

O fenómeno mítico da metamorfose foi referido ainda na Grécia Antiga, sobretudo a partir do período helenístico – com Nicandro de Colofón (c. 200 – 130 a.C.)⁴⁴¹ e Pausanias (c. 115 – 180 d.C.)⁴⁴² –, e atingiu o esplendor no imaginário romano – com Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.)⁴⁴³ e Apuleio (c. 125 – 180 d.C.)⁴⁴⁴, entre os mais significativos. Tratava-se de uma capacidade sobrenatural, exclusivamente desencadeada por um deus, que podia recair sobre o próprio ou sobre outrem, por livre vontade ou por imposição, funcionando como artifício destinado a coadjuvar ou a prejudicar, a

⁴⁴⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 363 e BELFIORE, 2010, p. 624-629.

⁴⁴¹ O autor recompilou várias lendas de *Metamorfoses*, entre as quais se encontra a de Nicandro de Colofón, entretanto perdida, que terá inspirado Ovídio.

⁴⁴² NICANDRO, *Descrição da Grécia*, II, 17.4. O autor refere que Zeus se metamorfoseou em ave para possuir a irmã.

⁴⁴³ OVÍDIO, *Metamorfoses*. Nos 15 livros desta obra, o autor refere numerosas transmutações míticas.

⁴⁴⁴ Na sua obra *Metamorfoses* (ou *O Burro de Ouro*), Apuleio descreve várias mutações em 11 livros.



premiar a *Virtus* ou a castigar a *Hýbris* do destinatário.⁴⁴⁵ Integralmente transformada em animal, vegetal ou mineral, a personagem metamorfoseada perdia a forma humana mas «conservava, por vezes, sobre o novo aspecto, a “consciência humana”».»⁴⁴⁶

6.1 – Actéon e Dafne em metamorfose

De entre os vários mosaicos peninsulares que contemplam metamorfoses, só se conhecem três com representações de fases da transição sofrida por cada personagem. Um é datável de finais do Séc. III, provém da *Villa* de Torre de Palma, em Monforte (hoje no Museu Nacional de Arqueologia)⁴⁴⁷ e regista o momento da transformação de Dafne em loureiro para fugir ao assédio de Apolo. Outro conserva-se na *Domus* dos Repuxos, em Conimbriga, é datável do Séc. III d.C.⁴⁴⁸ e mostra o episódio da transmutação de Actéon em veado, compreendendo também o ataque que sofreu pelos próprios cães. O mesmo fenómeno é também abordado num pavimento musivo da *Villa* de Materno, em Carranque (Toledo), datável do Séc. IV,⁴⁴⁹ onde Actéon é transmutado em cervídeo enquanto surpreende a deusa Diana no banho.

Apesar de terem em comum a figuração de metamorfoses em progressão, estes três exemplares diferem na extensão e na natureza das transformações, bem como nas motivações para o desencadeamento dos seus processos. Com efeito, Dafne apresenta-se numa fase intermédia de transmutação (com cerca de 50% do corpo ainda humano e outro tanto já arborizado), que atesta a possibilidade de uma mudança do reino animal para o reino vegetal. Esta metamorfose ocorreu por

⁴⁴⁵ A este propósito, vide GILHUS, 2006, p. 79.

⁴⁴⁶ MORAND, 1994, p. 220, citando Jean-Marc FRÉCAUT (FRÉCAUT – «Un thème particulier dans les *Métamorphoses* d’Ovide : le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet* : II, 485)», in *Porte D: Journées Ovidiennes de Parménie*, Col. Latomus, N.º 189, Bruxelas, 1985, p. 115-143).

⁴⁴⁷ Vide VOLUME II, p. 67 e 69.

⁴⁴⁸ Vide VOLUME II, p. 56.

⁴⁴⁹ Vide VOLUME II, p. 246 e 247.



intercessão divina para auxiliar a protagonista.⁴⁵⁰ Por sua vez, Actéon exhibe-se em ambos os mosaicos numa fase muito inicial da transmutação (com o corpo ainda totalmente humano, vendo-se apenas as hastes cervinas a despontar na cabeça), que marca a possibilidade de mudança dentro do reino animal, mas entre Famílias e Espécies diferentes. Esta metamorfose foi despoletada por intercessão divina para castigar o protagonista.⁴⁵¹

7 – APOTROPISMOS E PROPICIAÇÕES

Várias personagens híbridas poderão ter desempenhado funções apotropaicas ou propiciadoras em certos mosaicos romanos, dado que a sua presença parece ter sido destinada a afastar ou a atrair situações que colocassem em risco ou melhorassem a harmonia vivencial de quem frequentou ou habitou os locais decorados. Em muitos casos essas utilidades são claras e principais, percebendo-se, de imediato, que a figura foi seleccionada pelo seu simbolismo eminentemente profiláctico ou benfazejo; noutros, porém, essa aplicação é menos óbvia e secundária, resultando, por vezes, de uma dupla valência simbólica da imagem, cuja selecção se deveu a objectivos diversos. Para a avaliação e identificação da eventual valia mágica de cada caso, será necessário levar em conta não só os significados alegóricos das figuras, mas também as suas características psicossomáticas (expressão facial, intensidade e direcção do olhar⁴⁵², simbolismo dos elementos animais ou vegetais associados na hibridação, etc.) e ainda a relevância que estas assumem nas composições onde foram integradas (localização e interacção com outros motivos), sendo que, neste último caso, o posicionamento periférico pode ser paradoxalmente tão significativo quanto a centralização, tal como se constata nas designadas organizações compositivas de trama geométrica e de *xenia* (estas últimas predecessoras das “naturezas mortas”), nas quais se supõem votos ou

⁴⁵⁰ GRIMAL, 2004, p. 108-109.

⁴⁵¹ GRIMAL, 2004, p. 5.

⁴⁵² Sobre esta finalidade apotropaica, *vide* GUARDIA PONS, 1992, p. 306, a propósito do olhar intenso das máscaras de Oceano.



oferendas dos *domini* aos convidados da casa⁴⁵³.

7.1 - Cabeças da Medusa

A Górgona Medusa é a figura híbrida declaradamente apotropaica mais usual nos mosaicos ibéricos. Surgindo sempre representada somente pela cabeça e com um olhar petrificante, na maioria das vezes ocupa uma posição central nos conjuntos tessellados. Nestas circunstâncias aparece sobretudo isolada em emblemas e medalhões (Palença⁴⁵⁴, Mérida⁴⁵⁵, Itálica⁴⁵⁶, Alcolea del Río⁴⁵⁷, Carmona⁴⁵⁸, Córdoba⁴⁵⁹, Marbelha⁴⁶⁰, Segóvia⁴⁶¹, Tarragona⁴⁶², Valença⁴⁶³, Albacete⁴⁶⁴, Cartagena⁴⁶⁵), enquadrada por motivos aquáticos (Palença, Mérida, Alcolea del Río, Tarragona), ou pelas Estações e por outros temas ligados ao ar ou à terra (Mérida, Carmona, Marbelha, Tarragona), ou ainda por motivos geométricos e vegetalistas (Itálica, Córdoba, Valença, Albacete). Por vezes, a Medusa partilha o espaço central com outras figuras de relevo, normalmente deuses e heróis, que a usam como amuleto (Atena, em El Chaparral e Noheda⁴⁶⁶, Perseu, em Conimbriga⁴⁶⁷, e Eneias, em Alter do Chão⁴⁶⁸).

⁴⁵³ É esta a leitura de Jean-Pierre DARMON, partilhada por Isabelle MORAND (DARMON – «*Xenia* 1. En guise d'introduction: esquisse d'un corpus», in *Collection de l'École Française de Rome*, Vol. 125, n.º 1, Roma, 1990, p. 1-5, *apud* MORAND, 1994, p. 148-153).

⁴⁵⁴ Vide VOLUME II, p. 16 e 17.

⁴⁵⁵ Vide VOLUME II, p. 35, 49 e 50.

⁴⁵⁶ Vide VOLUME II, p. 94, 103, 104 e 109.

⁴⁵⁷ Vide VOLUME II, p. 111.

⁴⁵⁸ Vide VOLUME II, p. 113.

⁴⁵⁹ Vide VOLUME II, p. 149.

⁴⁶⁰ Vide VOLUME II, p. 178.

⁴⁶¹ Vide VOLUME II, p. 197.

⁴⁶² Vide VOLUME II, p. 211.

⁴⁶³ Vide VOLUME II, p. 249.

⁴⁶⁴ Vide VOLUME II, p. 250.

⁴⁶⁵ Vide VOLUME II, p. 268.

⁴⁶⁶ Vide VOLUME II, p. 112 e 204, respectivamente.

⁴⁶⁷ Vide VOLUME II, p. 55.



Mais raramente aparece em cantoneira ou noutra posição complementar (Alcolea⁴⁶⁹ e Alcalá de Henares⁴⁷⁰), conferindo ou reforçando o carácter protector da figuração principal.

7.2 – Lares, ou Penates

Os Génios Lares e os deuses Penates são outras relevantes figuras híbridas com funções de protecção das habitações romanas. Normalmente representados em pequenas esculturas e lucernas, podem também marcar presença em mosaicos, como parece acontecer num medalhão da *Domus* dos Repuxos, em Conimbriga⁴⁷¹, onde as duas entidades talvez tenham surgido confundidas nas figuras que flanqueiam um castiçal de base conchada (possivelmente simbolizando a luz permanente da vigília, enquanto protecção contínua).

7.3 - Minotauro no labirinto

Não tendo uma simbologia apotropaica imanente, o Minotauro podia ser investido de um poder profilático se fosse integrado no labirinto. Com efeito, este motivo assumia-se como uma estrutura arquitectónica de configuração geométrica, simultaneamente real e idealizada⁴⁷², com funções eminentemente defensivas⁴⁷³ contra a intrusão de estranhos, na medida em que contava com uma complexa rede de corredores (de conformação curva ou recta⁴⁷⁴) destinada a dificultar (pelo engano) o acesso ao centro, onde se encontraria um elemento que se pretendia resguardar.

⁴⁶⁸ Vide VOLUME II, p. 65 e 66.

⁴⁶⁹ Vide VOLUME II, p. 126.

⁴⁷⁰ Vide VOLUME II, p. 238 e 239.

⁴⁷¹ Vide VOLUME II, p. 60. Esta hipótese de identificação requer, no entanto, algumas reservas, decorrentes do estado de destruição que apresentam. Sobre o assunto, vide **MOURÃO**, 2008 a, p. 66.

⁴⁷² **ALVES**, 2008, p. 77.

⁴⁷³ **GRIMAL**, 2004, p. 395.

⁴⁷⁴ A forma curva é pré-homérica e a recta pós-homérica (**KERÉNYI**, 2008, p. 49-50; 87-90; 115-117).



Constituindo-se duplamente como uma prova efectiva e como uma prova iniciática⁴⁷⁵, a tarefa de percorrer o labirinto para alcançar o centro (que será o cadinho dos Mistérios⁴⁷⁶) e para conseguir regressar ao exterior afigurava-se como uma quimérica viagem de ida e volta ao interior e ao exterior da consciência humana. Esta demanda compreendia riscos de desorientação e perda de sentido, apenas superáveis por quem tivesse uma inteligência superior, um especial sentido de previdência e uma metodologia eficaz (levar um fio e desenrolá-lo desde a entrada até ao centro, para marcar o caminho certo, e segui-lo na viagem de retorno, para não se perder, funcionando este fio como uma espécie de «cordão umbilical»⁴⁷⁷ que ligava o viajante à vida). Estas seriam as capacidades intelectuais que caracterizavam os heróis e os iniciados.

A presença do Minotauro no centro do labirinto permitia não só identificar a simbólica arquitectura como sendo o Labirinto de Creta (um dos quatro referidos por Plínio-o-Velho⁴⁷⁸), – remetendo imediatamente para o mito e para os seus significados, que analisaremos mais adiante no estudo detalhado da figura híbrida⁴⁷⁹ –, mas também constituía uma segunda prova iniciática que pressupunha a superação da primeira: tendo ultrapassado o teste intelectual⁴⁸⁰, o iniciado (agora identificado como Teseu – que também se dizia ter sido iniciado nos Mistérios Dionisiacos⁴⁸¹) confrontava-se então com um teste físico, que consistia na luta contra o possante monstro humano-aurino – uma espécie de tauromaquia ritual sagrada que lembra o *taurobolium*⁴⁸² e

⁴⁷⁵ BAYARD, 2008, p. 14 e 30.

⁴⁷⁶ BAYARD, 2008, p. 12.

⁴⁷⁷ BAYARD, 2008, p. 114. Foi Ariadne, filha de Minos, rei de Creta, quem deu este fio ao herói Teseu para que este não se perdesse no regresso do labirinto. Por essa razão, o precioso auxiliar ficou conhecido como “fio de Ariadne”. (GRIMAL, 2004, p. 45-46)

⁴⁷⁸ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXXVI, (XIX) 84. Os outros três labirintos mencionados pelo autor são o de Heracleópolis, o de Lemnos e o do rei Porsina.

⁴⁷⁹ Vide *infra*, p. 192-198.

⁴⁸⁰ BELFIORE, 2010, p. 602 e 603.

⁴⁸¹ MORAND, 1994, p. 264, citando Jean-Pierre DARMON (DARMON, «La mosaïque de Thésée (Néa Paphos, II)», in *Bulletin AIEMA*, N.º 8, Paris, 1980, p. 204-210). Ambos os autores relacionam as representações de Teseu combatendo o Minotauro com o culto báquico (MORAND, 1994, p. 264-265).

⁴⁸² BAYARD, 2008, p. 50. Vide também MACIEL, 1995 a, p. 105 e 107, e MACIEL, 1996, p. 130.



que funcionava como «baptismo de sangue»⁴⁸³. Para além de inteligente (ou iluminado), o iniciado tinha de ser robusto para sobreviver ao ataque da besta humana-animal, derrotá-la e voltar ileso.

O híbrido cretense resultava, pois, como elemento apotropaico que reforçava a defesa do território por ele habitado⁴⁸⁴ – que neste caso seria a habitação onde o mosaico do labirinto se integrava e na qual o proprietário só permitiria o ingresso aos “escolhidos”, de entre os mais sagazes, fortes e fieis.⁴⁸⁵

O poder simbólico desta fórmula que alia o labirinto e o Minotauro terá justificado a sua larga difusão por numerosas habitações de todo o Império Romano⁴⁸⁶, sendo que na Península Ibérica foram encontrados exemplares musivos em Conimbriga⁴⁸⁷, Torre de Palma⁴⁸⁸, Itálica⁴⁸⁹, Alcolea⁴⁹⁰ e Pamplona⁴⁹¹.

O tema do labirinto sobreviveu ao fim retórico da Antiguidade pagã e foi absorvido por várias religiões orientais, como o cristianismo, passando a ser representado nos domínios privados e públicos. Ainda com o Minotauro, figurou em compilações

⁴⁸³ BAYARD, 2008, p. 14 e 27-32.

⁴⁸⁴ BAYARD, 2008, p. 42. O autor realça que o animal é simultaneamente preso e guardião do cárcere.

⁴⁸⁵ Esta nossa leitura apõe-se à proposta de Francine ALVES, mais centrada nas imagens do labirinto e de Teseu do que na do Minotauro: «dos feitos e proezas de Teseu, merece relevo, aqui, a protecção que dava aos viajantes (livrando-os de monstros como Procustes), ou a hospitalidade que concedeu a Édipo, banido de Tebas, no fim da vida... É este referente de boa hospitalidade, inerente ao lendário vencedor do Minotauro, que confere singular significado às representações do labirinto; na conotação heróica – que afasta alternativa leitura do labirinto como espaço de reclusão, espaço de morte – filia-se a exclusiva e positiva significação de espaço de protecção, espaço de vida (enfaticamente expresso em representações de maior amplitude narrativa, por meio do tema da muralha [...])» (ALVES, 2007, p. 44).

⁴⁸⁶ «Según Plínio (NH XXXVI 19, 85, 96) este tema era particularmente preferido de los musivarios. En Africa han aparecido 16 pavimentos com este tema en Hippona, Caesarea, Dellys, Orléansville, Tametfoust, Bory El-Bahi, Tizirt, Sabratha, Gurgi-Tripoli, Cirene, Bellaris Maior, Thurburbo Majus, Hadrumentum, Dougga, Mactar, Bulla Regia y El Djem. En el Arte Romano de fuera de Africa se conservan otros 16 ejemplares.» (BLÁZQUEZ MARTÍNEZ e MEZQUIRIZ, 1985, p. 57).

⁴⁸⁷ Vide VOLUME II, p. 61 e 62.

⁴⁸⁸ Vide VOLUME II, p. 67 e 68.

⁴⁸⁹ Vide VOLUME II, p. 93.

⁴⁹⁰ Vide VOLUME II, p. 130.

⁴⁹¹ Vide VOLUME II, p. 201.



enciclopédicas urdidas por professores, como o *Liber Floridus* (obra composta pelo cónego beneditino Lambert de Saint-Omer, entre 1090 e 1120, que integra uma iluminura com o motivo no fólio 20r); desprovido já da figura semi-humana, o esquema geométrico integrou as casas do Homem e as Casas de Deus, marcando as suas entradas e fazendo delas portais de acesso a “Jerusalém Celeste”⁴⁹², onde o visitante iniciava a sua peregrinação, percorrendo, de joelhos ou em mente, as linhas sinuosas do seu caminho, na demanda da essência divina, simbolicamente guardada no centro. Também em Conimbriga se pode depreender esta reutilização, já que o labirinto circular da *Domus* de Cantaber foi colocado à porta e está desprovido do Minotauro. Tais singularidades permitem fazer uma exegese cristã deste exemplar musivo, à luz da qual ele parece surgir como um símbolo da «vida humana com os seus enganos e tribulações até que se atinja a Jerusalém Celeste, cujo exemplo mais antigo em contexto cristão encontramos em Orléansville (*Castellum Tingitanum*), onde a expressão *Sancta Ecclesia* se define como ponto central de chegada.»⁴⁹³

8 - CENAS MORALIZANTES E VITORIOSAS

No território da antiga Hispânia romana estão documentados numerosos mosaicos com cenas de exaltação da *Virtus*, que recorrem a um jogo retórico de oposição entre o Bem e o Mal. Nestes entrechos podem ser abordados temas reais ou imaginários e estão implicados os heróis humanos ou semi-humanos⁴⁹⁴ – nos quais é possível ver, *in extremis*, alusões à figura do *Imperator*⁴⁹⁵ –, os seus coadjuvantes e oponentes, os símbolos do Mal ou das dificuldades enfrentadas (seres de concepção teratológica ou híbrida) e as alegorias ao próprio triunfo (Vitórias). Todavia, raras são as composições

⁴⁹² BAYARD, 2008, p. 60.

⁴⁹³ MACIEL, 1996, p. 131. O autor acrescenta que «a teoria cristã dos dois caminhos, o que conduz à vida e o que leva à morte, se bem que baseando-se sempre, até numa perspectiva pedagógica, nos textos bíblicos, encontrou na forma do desenho do labirinto e no mito que lhe está associado uma imagem útil para exprimir o livre arbítrio humano e as opções da vida.» (MACIEL, 1996, p. 132)

⁴⁹⁴ Devido à especificidade da nossa abordagem, não contemplamos os triunfos de deuses como Baco e Neptuno, já devidamente referidos na apresentação do Ciclo Báquico e dos *Mirabilia Aquarum*.

⁴⁹⁵ MORAND, 1994, p. 127.



que integram a totalidade destas figuras, apresentando, na sua maioria, tão-somente as personagens mais paradigmáticas de cada episódio e deixando as demais subentendidas.

Não obstante as diferenças que possam ostentar entre si, todos os mosaicos são unânimes na representação das criaturas oponentes como seres monstruosos e imorais, e das figuras coadjuvantes e recompensadoras como personagens idealmente harmoniosas e íntegras. Assim, entende-se que o combate da forma desregrada se presta à criação do herói, por antagonismo⁴⁹⁶, e que «o prémio [...] parece ser o supremo bem – [...] qualquer coisa de divino e de bem-aventurado»⁴⁹⁷.

8.1 – Ciclos triunfais

Alguns conjuntos musivos são inteiramente subordinados à temática dos triunfos, sendo os mais paradigmáticos datáveis do Alto-Império:

No mosaico de *Seleucus et Anthus* (assim designado pela inscrição contida na cartela do umbral, que identifica os dois autores da obra, presumivelmente de origem grega⁴⁹⁸), datável de finais do séc. II d.C. e originário de Sagasta, em Mérida (hoje no Museo Nacional de Arte Romano daquela cidade)⁴⁹⁹, estão representadas quatro Vitórias no painel central. Estas figuras contribuem para a interpretação deste vasto pavimento como uma alegoria às várias situações de triunfo contempladas em cada registo: uma está averbada na moldura, onde vários Pigmeus enxotam e caçam grou e crocodilos, e atesta o sucesso destes pequenos homens nas suas actividades; outra interrompe a anterior figuração e apresenta Belerofonte e Pégaso assistindo à morte da Quimera, o que expressa a vitória do herói, que contou com a ajuda do cavalo alado,

⁴⁹⁶ RAMOS, 1997, p. 85 e DIOGO, 2003, p. 18. Também sobre esta matéria, Georges MINOIS referiu que «o combate de Zeus e de seu filho Dioniso, forças de vida, contra os Titãs de Crono, devoradores de crianças, é igualmente o combate entre forças espirituais e forças materiais. Um mesmo tom de luta entre o bem e o mal se constata tanto no combate de Héracles contra a Hidra, como no de Teseu contra o Minotauro.» (MINOIS, 2003, p. 14 e 15)

⁴⁹⁷ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, I, (IX) 1099b9.

⁴⁹⁸ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1994, p. 282.

⁴⁹⁹ Vide VOLUME II, p. 28-30.



contra o monstro; outra ainda está patente no grande medalhão que preside à composição, onde se observa um poeta com a sua Musa, e exprime a fama do poeta, favorecida pela intercessão da sua inspiradora, o que constitui um triunfo da excelência sobre a mediocridade e, em última análise, uma garantia da sua eternização após a morte (situação que é também uma vitória da lembrança sobre o esquecimento); a última marca presença nos cantos do quadrado central, onde se integram os bustos das quatro Estações do Ano, e funciona como um desejo do encomendante deste mosaico, de que seja mantida a harmonia sazonal da Natureza. Correspondendo, por conseguinte, aos quatro tipos de triunfo subentendidos em cada registo imagético, as quatro Vitórias correspondem ainda a quatro tempos triunfais também diferentes: o do tempo presente (explícito na acção presente e contínua dos pequenos homens da moldura), o do tempo passado (implícito no descanso do herói Belerofonte, na pose estática de Pégaso e no corpo jacente da Quimera), o do tempo futuro (presumido na imortalidade da Obra do poeta) e o do tempo cíclico (subentendido no retorno das Estações), sendo que este último é comum a todos.

O tema do triunfo é também comum ao painel central e à respectiva moldura de um mosaico itálico conservado na *Domus* de Neptuno⁵⁰⁰: no primeiro destaca-se o triunfo do deus marinho entre a fauna real e a fauna mítica; na segunda sobressai novamente a vitória dos Pigmeus sobre os grous. Também aqui se demarcam dois tempos triunfais diferentes: o tempo mítico, que subentende uma noção de eternidade, e o tempo real, ao qual subjaz uma ideia de princípio, meio e fim (apesar de o caso específico das geranomaquias implicar uma cadência cíclica, em virtude da sua repetição sazonal, já que ocorriam todos os anos na época das migrações dos grous).

8.2 - Trabalhos de Hércules

Durante os Trabalhos impostos por Euristeu, Hércules viu-se forçado a defrontar alguns seres teratológicos e híbridos, como Gerião, a Hidra, Cérbero e o guardião das Hespérides. As batalhas que o herói travou com estes monstros constituem um

⁵⁰⁰ Vide VOLUME II, p. 86-88.



entrosamento da realidade com a fantasia e salientam, ao mesmo tempo, a sua condição humana e vulnerável e a sua qualidade heróica corajosa.

Na Península Ibérica foram localizados dois mosaicos, um em Cártama (Málaga)⁵⁰¹ e outro em Liria (Valência)⁵⁰², que replicam estas façanhas míticas de acordo com a iconografia desenvolvida em meados do séc. II d.C., que enumera isoladamente os vários episódios, por oposição ao modelo clássico firmado na escultura funerária, onde estes se apresentam num “friso contínuo”.⁵⁰³ Apesar de versarem sobre o mesmo tema, estes conjuntos musivos mostram algumas diferenças estilísticas e conceptuais, uma vez que o mosaico de Cártama é mais apurado em termos técnicos e estéticos do que o de Liria, sendo este, no entanto, mais expressivo do que aquele, pois apresenta o herói em pleno confronto corporal com os seres fantasiosos, facto que realça a sua bravura. Este pormenor aproxima o exemplar de alguns mosaicos extra-hispânicos, como o painel francês oriundo do *triclinium* da *Villa* galo-romana de Saint-Paul-les-Romans, hoje no Musée de Valence⁵⁰⁴, e o tesselado marroquino, proveniente do *triclinium* de uma *domus* de *Volubilis*, conservado *in situ* (ainda que este apresente somente oito trabalhos do herói, integrados numa composição com as Estações do Ano e com o rapto de Ganimedes por Júpiter metamorfoseado em águia).

Em todos os registos do mosaico de Liria, Hércules exhibe uma nudez heróica, apenas quebrada pela simbólica pele de leão sobre os ombros, em jeito de clâmide, que alude à sua vitória sobre o leão de Nemeia e à apropriação das qualidades combativas deste animal, que o herói parece utilizar a seu favor no combate contra os monstros. Com efeito, a aparência de desprotecção e vulnerabilidade do corpo nu do herói converte-se em imagem de robustez, vigor físico e destemor.

⁵⁰¹ Vide VOLUME II, p. 179 e 180.

⁵⁰² Vide VOLUME II, p. 193 e 194.

⁵⁰³ Sobre estas diferenças, vide LAVAGNE, 1979, p. 269-290.

⁵⁰⁴ Vide *supra*, p. 69.



8.3 - Ulisses enfrentando as Sereias

Até ao momento foi encontrado um único mosaico hispânico com ilustração do encontro de Ulisses com as Sereias, iconografia relativamente frequente na musivária romana, sobretudo nas Províncias norte-africanas. Oriundo de Santa Vitória do Ameixial (hoje no Museu Nacional de Arqueologia) e datável do Séc. IV⁵⁰⁵, este painel concentra dois episódios relatados no Canto XII da *Odisseia*, de Homero, sendo um deles a passagem do herói pela Ilha das Sereias⁵⁰⁶ e o outro a sua visita à Ilha de Trinácia⁵⁰⁷, respectivamente representados pelas Sereias pousadas nos seus ilhéus rochosos e por uma figura feminina (Lampécia⁵⁰⁸) que atravessa as águas no dorso de uma vaca (da manada de Hélio Hipérion⁵⁰⁹). Entre os dois registos – e sem qualquer elemento de interrupção visual ou narrativa⁵¹⁰ –, situa-se uma embarcação de proa voltada para a esquerda. Nela seguem Ulisses, amarrado ao mastro, e os seus companheiros, remando com empenho.

Apesar de ser esta a sucessão dos acontecimentos narrados na epopeia (que têm entre si outros dois: a aportagem na gruta de Cila⁵¹¹ e no rochedo de Caríbdis⁵¹²), a disposição dos episódios no mosaico é contrária ao sentido da leitura ocidental, obrigando a um seguimento da direita para a esquerda. Mas se dúvida houvesse sobre a ordem sequencial dos acontecimentos, a orientação da proa do barco e o movimento dos seus remadores, esclareceriam que a embarcação deixa para trás as Sereias e avança em direcção ao bovídeo.⁵¹³

⁵⁰⁵ Vide VOLUME II, p. 70, 72 e 73.

⁵⁰⁶ HOMERO, *Odisseia*, XII, 36-58; 158-205.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, 127-141; 260-404.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, 132; 345.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, 133; 162-163.

⁵¹⁰ Também Isabelle MORAND reconhece a continuidade narrativa destas representações concentradas no mesmo painel, apesar de não relacionar a figura feminina e a vaca com o episódio da epopeia que nós identificamos como hipótese de referência. (Cfr. MORAND, 1994, p. 230)

⁵¹¹ HOMERO, *Odisseia*, XII, 80-100, 223-235; 244-261.

⁵¹² *Ibidem*, 101-126; 235-243; 260.

⁵¹³ MOURÃO, 2008 a, p. 86.



De facto, Ulisses saiu ileso da tentação auditiva dos híbridos femininos pelo uso que fez da inteligência, aconselhado pela feiticeira Circe: escutou as melodias atado ao mastro para não se precipitar no mar e para não ser devorado pelas Sereias; impediu também os seus remadores de escutarem a ludibriante música, ordenando-lhes que colocassem cera de abelha nos ouvidos e prosseguissem viagem.⁵¹⁴

A escolha deste tema para integrar a decoração do pavimento de uma *domus* reveste-se de grande significado por simbolizar a resistência às tentações demoníacas, óbvia aspiração pessoal do encomendante.⁵¹⁵ Esta ideia enquadra-se perfeitamente no sentido último comum a todos os temas que compõem este mosaico e que até ao momento têm sido considerados como dispersos e desligados⁵¹⁶: a nosso ver, por detrás da aparência de ecletismo e dispersão, todos os temas representados poderão ter em comum a noção de vitória e de triunfo – seja nas tentações (de Ulisses em relação à música das Sereias; dos companheiros de Ulisses em relação ao gado de Hélio Hipérion), seja nos desafios dos jogos (que se vêem no painel superior, onde o jogador central mostra a palma da vitória), seja na demonstração da conduta moral (aparentemente apresentada no painel lateral direito, onde um homem castiga uma mulher⁵¹⁷), seja ainda na manutenção da ordem e da harmonia cósmica (como se pode deduzir a partir das figurações do ciclo marinho, associadas às Estações e aos Ventos, e até do ciclo báquico, entretanto desaparecidas mas outrora patentes num mosaico encontrado perto deste⁵¹⁸). Neste sentido, é possível fazer uma leitura dos vários

⁵¹⁴ **HOMERO**, *Odisseia*, XII, 36-58; 158-205.

⁵¹⁵ **MOURÃO** (no prelo).

⁵¹⁶ Toda a bibliografia consultada sobre este mosaico indica que nenhum autor havia ainda encontrado um possível sentido unitário para este conjunto musivo. Também nós anteriormente questionámos a articulação e a coerência das temáticas conjugadas. (Cfr. **MOURÃO**, 2008 a, p. 80)

⁵¹⁷ Na nossa interpretação desta cena como uma alegoria moralizante, estabelecemos um paralelo com uma obra muito posterior, datável de c. 1582-1594 e atribuída a Francisco Venegas, que funciona como alegoria ao castigo da luxúria, por parte do Amor Virtuoso (desenho maneirista no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Inv.º MNAA 667 Des).

⁵¹⁸ Trata-se de um painel hoje perdido, documentado num desenho de Luís CHAVES, datável de 1915-1916, que articulava motivos ictiográficos com aves, uma serpente, uma pantera bebendo num *krater* e uma coroa de louros com monograma (*uide*, **AA.VV.**, 1979, p. 55-58 e **MOURÃO**, 2008 a, p. 89-91).



registos temáticos como uma alegoria ao triunfo na vida (simbolizado pelas cenas das tentações, dos jogos, do castigo, das Estações e dos Ventos) e na morte (simbolizada pelas cenas aquáticas e dionisiacas), de onde é possível depreender uma preocupação última de natureza escatológica.

8.4 - Ulisses enfretando Polifemo

Em Tarragona⁵¹⁹ conserva-se, com graves lacunas, parte de um mosaico que evocava outro episódio narrado por Homero na *Odisseia*, desta feita no Canto IX, ao qual Vergílio aludiu com particular ênfase no Canto III da *Eneida* e que compreende o confronto entre Ulisses e Polifemo, após o desembarque do herói e dos seus companheiros na ilha dos Ciclopes. O mosaico representava o momento em que o Ulisses, na presença de alguns troianos, oferecia vinho ao gigante que os mantinha reféns e que os ia devorando. Com esta oferenda, os sobreviventes conseguiram embebedar Polifemo e adormecê-lo, aproveitando para cegá-lo durante o sono e para escaparem ilesos.

Ao demonstrar a mais-valia do raciocínio e do espírito de união sobre a força bruta do monstro solitário, Ulisses sagrou-se herói por mérito e altruísmo.

8.5 - Perseu enfrentando o monstro marinho

Em Conimbriga surge o único mosaico hispânico conhecido com a ilustração do momento em que Perseu petrifica o monstro marinho com a cabeça da Medusa⁵²⁰ para resgatar Andrómeda⁵²¹, sendo que num outro tesselado, oriundo de Tarragona, o herói surge já em repouso e sem a Górgona, com a fera aquática morta a seus pés, permitindo-se contemplar a Ninfa ainda acorrentada às rochas⁵²². Em ambos os registos, o protagonista ocupa o eixo sensível – mas não rigoroso – da composição e

⁵¹⁹ Vide VOLUME II, p. 210.

⁵²⁰ Vide VOLUME II, p. 55.

⁵²¹ GRIMAL, 2004, p. 26 e 372.

⁵²² Vide VOLUME II, p. 212. Sobre as peculiaridades e diferenças entre estes dois mosaicos, uide LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998, p. 454, 455, 462 e 463; uide ainda LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 c), p. 286 e 287.



exibe uma nudez atlética, própria da iconografia dos heróis⁵²³. Porém, ao contrário do exemplar tarraconense, no mosaico lusitano Perseu intervém no desfecho do episódio, que se anuncia no comportamento agonizante da alimária perante o olhar fulminante da Medusa. A nosso ver, o pormenor mais interessante reside no facto da personagem estar munida com o arpão oferecido por Hermes (na mão esquerda), mas não fazer uso dele no combate contra a alimária, preferindo, para o efeito, recorrer à cabeça da Górgona (na mão oposta). Esta singularidade demonstra que apesar de ter à sua disposição duas armas de tipos e efeitos diferentes (um símbolo apotropaico e um artefacto bélico), o herói fez bom uso do livre arbítrio e escolheu a arma apotropaica em vez da arma contundente. Privilegiando uma modalidade de combate inteligente, racional, íntegra e limpa, quase sem acção (o que se traduz na pose serena e algo estática do *contraposto*, própria daqueles que já alcançaram a vitória, e que se opõe à forma contorcida e agonizante do monstro), Perseu soube usar um híbrido para derrotar outro híbrido (o que evidencia a sua capacidade manipuladora das forças hostis, representadas por cada um deles, para colocá-las a seu favor) e evitou a violência do confronto físico e do derramamento de sangue, demonstrando a sua *Virtus*. A ausência de Andrómeda neste mosaico demonstrará que a intenção (certamente do encomendante) foi a de representar a *Virtus* do herói e não o episódio mitológico em si⁵²⁴, pelo que podemos entender este registo imagético como uma alegoria moral e não como uma referência textual.

8.6 - Teseu derrotando o Minotauro

O episódio do confronto entre Teseu e o Minotauro está representado em quatro mosaicos hispânicos, respectivamente de Pamplona⁵²⁵, Itálica⁵²⁶, Alcolea⁵²⁷ e Torre de Palma (Monforte)⁵²⁸.

⁵²³ MOURÃO, 2008 a, p. 52.

⁵²⁴ Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO vê outras razões igualmente válidas, de entre as quais o facto de «en todo el programa iconográfico de esta casa [de los Surtidores] faltan las representaciones femeninas, cuya presencia se limita a las figuras alegóricas situadas en las esquinas del mosaico del Auriga (*horæ* y estaciones).» (LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998, p. 455).

⁵²⁵ Vide VOLUME II, p. 201.



Reportando à leitura que fizemos sobre a simbologia apotropaica do Labirinto com o mítico híbrido cretense⁵²⁹, a vitória de Teseu simboliza o triunfo da inteligência sobre a força e a glória da vida sobre a morte. Neste último postulado está compreendida não apenas a sobrevivência individual do herói e a imolação do monstro, mas também a salvação colectiva de todos os jovens que eram periodicamente ofertados a este e por ele devorados, como vítimas sacrificiais⁵³⁰. Com este acto de altruísmo, a *Virtus* da personagem sai enaltecida e a sua heroicidade toma contornos patrióticos, uma vez que a juventude simboliza a continuidade do reino minóico.

Teseu não é só um sobrevivente, mas também um salvador (*soter*) e, em última instância, um libertador (*eleutheros*) do próprio Minotauro, que pela morte ficou livre da condição de prisioneiro nos cárceres do labirinto e da alma. Assim, a morte da besta antropófaga acaba por redimi-la.

8.7 - Belerofonte matando a Quimera

Apesar de sobejamente conhecido na Antiguidade – ao ponto de ter sido referido na literatura por diversos autores desde Homero⁵³¹ e ter inspirado a decoração de vasos gregos e moedas romanas –, o tema da morte da híbrida Quimera por Belerofonte, com a ajuda do cavalo alado Pégaso, não terá sido particularmente comum na musivária. Até ao momento só foram encontrados treze mosaicos em todo o mundo, cinco dos quais dispersos pelos actuais territórios da Grécia (onde se encontra o exemplar mais antigo, do Séc. V a.C., oriundo de Olinto), França, Grã-Bretanha, Suíça e Itália, e os outros oito concentrados em Portugal e Espanha, ou seja, na região da antiga Hispânia. Face à escassez geral, a concentração ibérica sobressai mas também demonstra a sua maior expressividade em época tardia, porquanto todas as

⁵²⁶ Vide VOLUME II, p. 93.

⁵²⁷ Vide VOLUME II, p. 130.

⁵²⁸ Vide VOLUME II, p. 67 e 68.

⁵²⁹ Vide *supra*, p. 123-126.

⁵³⁰ PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, I, 27.10. Vide ainda GRIMAL, 2004, p. 314; BELFIORE, 2010, p. 601.

⁵³¹ HOMERO, *Ilíada*, V, 155ss.



representações conhecidas datam já da época severiana ou posteriores (Conimbriga⁵³², Mértola⁵³³, Ucero⁵³⁴, Teruel⁵³⁵, Puerta Oscura⁵³⁶, Gerona⁵³⁷ e duas em Mérida⁵³⁸).

Embora muitos dos mosaicos hispânicos apresentem graves lacunas que sacrificaram parcial ou totalmente algumas personagens, impedindo uma percepção cabal e exacta das representações, percebe-se que o tratamento do tema tem, pelo menos, três variantes, que equivalem a três tempos diferentes do mito: a perseguição da fera, o ferimento desta e a sua morte.⁵³⁹ No primeiro, Belerofonte está montado em Pégaso e persegue a Quimera (Conimbriga, Málaga e, aparentemente, Teruel); no segundo, o herói está montado e atinge o animal (Mértola, Gerona e Ucero); no terceiro, o vencedor e o coadjuvante estão já em repouso e a fera está jacente (Sagasta, em Mérida). No fragmento proveniente da Avenida de Extremadura, em Mérida, não é possível determinar o momento do episódio, em virtude da destruição da Quimera até ao dorso e do desaparecimento total das duas outras figuras.

De entre os referidos mosaicos destaca-se o de Málaga (Puerta Oscura), por constituir um interessante desvio ao padrão iconográfico: ao invés de centralizar as três personagens na composição e de lhes conferir a exclusividade do registo figurado, como parece acontecer nos demais casos razoavelmente conservados, integra-as numa cena cinegética que conta com outras figuras (humanas e animais)⁵⁴⁰ e que só não é completamente desprovida de dimensão mítica porque as fisionomias e as inscrições com os nomes «[PEG]ASVS» e «QV[I]/ME/RA» evidenciam o seu carácter mitológico. Este será, talvez, o único mosaico até hoje descoberto onde «a caça

⁵³² Vide VOLUME II, p. 57.

⁵³³ Vide VOLUME II, p. 75.

⁵³⁴ Vide VOLUME II, p. 233 e 234.

⁵³⁵ Vide VOLUME II, p. 202.

⁵³⁶ Vide VOLUME II, p. 176 e 177.

⁵³⁷ Vide VOLUME II, p. 214.

⁵³⁸ Vide VOLUME II, p. 28-29 e 42.

⁵³⁹ Inspirado em Lehman-Artleben («Bellerophon und Reiterheilige», in *R.M.* 38-39, 1923-1924, p. 264ss), Alberto BALIL apresentou outra proposta de classificação das ilustrações do tema, de acordo com três principais esquemas: num o herói está apeado e combate a Quimera; noutra está a cavalo e é perseguido pela Quimera; no último está a cavalo e luta com a besta. (Cfr. BALIL ILLANA, 1960, p. 53-54).

⁵⁴⁰ SERRANO RAMOS e RODRÍGUEZ OLIVA, 1975, p. 58.



heróica surge integrada na caça humana»⁵⁴¹ e em que Belerofonte se apresenta quase como um caçador comum, essencialmente ligado aos valores de prosperidade e de fertilidade⁵⁴² (já que nos outros exemplares assume uma dimensão mais claramente alusiva à *Virtus*⁵⁴³, imprimindo à sua “caçada” um valor de luta moralizante entre o Bem e o Mal).

Não sendo provável que esta singularidade tenha resultado de um eventual desconhecimento do mosaicista sobre o modelo estabelecido – pesando embora a datação tardia da obra⁵⁴⁴ –, parece mais plausível que se tenha tratado de uma determinação do encomendante, que assim personalizou o tema, adaptando-o a uma realidade quotidiana que pode, inclusivamente, ter feito parte da sua vida como actividade de lazer⁵⁴⁵. Neste sentido, é possível que o *dominus* tenha querido rever-se na figura heróica do caçador mítico, convertendo as suas caçadas profanas em símbolos de demandas superiores, quiçá religiosas, pois é certo que a cinegética se revestia de um sentido segundo de ordem espiritual, relacionado com a procura da ordem do mundo (simbolizada pelo paradigma do divino) e com o domínio do caos

⁵⁴¹ MORAND, 1994, p. 38.

⁵⁴² Esta leitura de Belerofonte enquanto caçador comum parece ser unicamente defendida por Katherine DUNBABIN (*The Mosaic of Roman North Africa*, Oxford 1978, *apud* GUARDÍA PONS, 1992, p. 55) e por Maria Teresa CAETANO (CAETANO, 2009, p. 372 e 373). Por sua vez, Isabelle MORAND parece não estabelecer qualquer relação entre este caçador (que refere apenas como um “cavaleiro”) e o herói Belerofonte; menciona a inscrição com o nome deste, mas ignora a que identifica a Quimera e nem sequer se refere a esta como um ser híbrido, dizendo que para além de duas figuras humanas há ainda vários animais (Cfr. MORAND, 1994, p. 335).

⁵⁴³ A interpretação de Belerofonte enquanto herói da *Virtus* é perfilhada pela maioria dos estudiosos do tema mítico (GUARDÍA PONS, 1992, p. 55).

⁵⁴⁴ Encarnación SERRANO RAMOS e Pedro RODRÍGUEZ OLIVA consideram que a datação é bastante tardia (talvez da época constantiniana ou posterior), com base na prevalência do tema cinegético, na concepção estilística da Quimera e na grafia do nome de Belerofonte (SERRANO RAMOS e RODRÍGUEZ OLIVA, 1975, p. 59 e 61). Concordamos com esta datação (que situamos em finais do Séc. IV) e com os argumentos que a suportam, sendo que no caso da grafia do nome do herói estabelecemos o paralelo com a inscrição constante do mosaico coevo da *Villa Borghese*, com lutas entre gladiadores, onde também o primeiro “o” é substituído por um “e”, resultando em “BELLEREFONS”, em vez de “BELLEROFONS” (*vide* reprodução da imagem na página seguinte).

⁵⁴⁵ SERRANO RAMOS e RODRÍGUEZ OLIVA, 1975, p. 61.



(simbolizado pelos animais selvagens)⁵⁴⁶, transformando o protagonista num exemplo de *Virtus*. Neste sentido, «a *uirtus* e a vitória fundem-se no poder do proprietário e permitem-lhe assegurar o seu papel supremo, que é o de garantir a *felicitas*» e a paz, elevando a sua condição aristocrática a uma dimensão quase divina, porquanto contribui para o equilíbrio cósmico.⁵⁴⁷ Assim sendo, «a simbólica da caça ligada ao *dominus* constitui o primeiro dos elementos que formarão a figura de um *kosmocratór* [...]; esta figura será completada pelas representações da harmonia, às quais preside, e às representações da felicidade, que engendra.»⁵⁴⁸

Ainda que de modo diverso e não tão entrosado, a associação entre o sagrado e o profano nas cenas de *uenatio* é também feita em Conimbriga, onde a mesma *domus* reúne as duas temáticas em mosaicos de divisões diferentes, e em Gerona, onde a caçada mítica de Belerofonte surge justaposta a uma caçada circense⁵⁴⁹, estabelecendo um paralelismo entre a realidade divina e a realidade humana, entre o tempo mítico e o tempo concreto e entre a vitória heróica e a vitória comum. Esse paralelismo torna-se, aliás, evidente noutra cena de circo patente num mosaico romano da *Villa Borghese*, datável de finais do séc. IV d.C., onde a caçada do homem ao animal é substituída pela luta entre dois homens, que tomam os sintomáticos nomes mitológicos de «BELLEREFONS» e «CVPIDO», de acordo com as respectivas inscrições. Este par de gladiadores, localizado na esquerda alta, assume uma posição de supremacia sobre os congéneres, reforçada pelo equipamento mais apetrechado; o primeiro



Pormenor de mosaico com luta de gladiadores identificados pelas inscrições BELLEREFONS e CVPIDO. Finais do séc. IV d.C. *Villa Borghese*. Roma. Itália.

⁵⁴⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 140-141. Cfr. BELFIORE, 2010, p. 227-234. Sobre o valor da caça como forma de pacificar e conter a Natureza selvagem, *vide* também MORAND, 1994, p. 51.

⁵⁴⁷ MORAND, 1994, p. 22. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.

⁵⁴⁸ MORAND, 1994, p. 59. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.

⁵⁴⁹ GUARDÍA PONS, 1992, p. 55 e CAETANO, 2009, Vol. II, p. 59-61.



(Belerofonte) subjuga o adversário (Cupido) e prepara-se para desferir nele um golpe de *gladium*. A datação tardia, bem como a estreita relação onomástica entre o lutador vitorioso e o herói virtuoso, por um lado, e entre o lutador derrotado e o deus do amor pagão, por outro, permitem uma leitura sincrética e simbólica deste par bélico no contexto da transição religiosa do paganismo para o cristianismo. Ainda que o tema dos *ludi circenses* seja inquestionavelmente pagão, é possível subentender já a luta num quadro cristão de virtudes, sendo que Belerofonte protagoniza a figura do herói homónimo combatendo o amor profano com o amor divino e a devassidão com a castidade...

A sobrevivência assaz prolongada da iconografia de Belerofonte com Pégaso e com a Quimera poderá ter sido favorecida pela sua adaptabilidade simbólica, moral e escatológica ao cristianismo, uma vez que a cena sugere uma «clara oposição entre Bem e Mal»⁵⁵⁰, entre *Virtus* e *Hýbris* (simbolizadas pelas imagens da regra sublimada – expressa nas formas harmoniosas de Belerofonte e de Pégaso – e da desregra – concretizada na forma grotesca da Quimera), da qual sobressai a «vitória sobre as forças maléficas»⁵⁵¹, e que o «tema traz consigo a promessa de uma vida feliz e de imortalidade para o homem virtuoso, do triunfo da vida sobre o que tenta aniquilá-la.»⁵⁵² Para além disso, a estreita ligação de Belerofonte às noções de melancolia e de solidão⁵⁵³ (em virtude da aceitação do seu destino de errância, após o abandono da cidade natal, Corinto, na sequência do assassinato accidental de um conterrâneo⁵⁵⁴) é outro factor que contribui para a fácil recepção da sua personagem no seio de uma igreja que originalmente cultivava os valores eremíticos da meditação e da reclusão. Nesta profunda adequação, vários autores consideram a hipótese da conversão de Belerofonte na imagem de «San Jorge, el héroe caballero cristiano»⁵⁵⁵, tantas vezes

⁵⁵⁰ LOPES, 2003, p. 118. Sobre esta exegese moral a partir do mosaico de Conimbriga, *vide* MACIEL, 1996, p. 132.

⁵⁵¹ MORAND, 1994, p. 266. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.

⁵⁵² LOPES, 2003, p. 118.

⁵⁵³ MORAND, 1994, p. 260.

⁵⁵⁴ GRIMAL, 2004, p. 59.

⁵⁵⁵ BALIL ILLANA, 1960, p. 106.



representado a matar o dragão (símbolo do pecado)⁵⁵⁶. cremos, no entanto, que para além desta inegável proximidade iconográfica, a imagem do guerreiro lutando contra a fera maléfica se tenha convertido numa alegoria mais lata à Virtude, tal como se confere na obra *Iconologia*, do italiano fino-quincentista Cesare Ripa, onde um cavaleiro aniquila uma besta híbrida na ilustração da Força da Virtude.⁵⁵⁷



À esquerda: pormenor do mosaico com Belerofonte e Pégaso combatendo a Quimera. Finais do Século III, inícios do Séc. IV d.C. Torre de Bell-Lloch, Gerona. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona.

Ao centro: pormenor de pintura com São Jorge combatendo o Dragão. Vitale da Bologna. 1350. Têmpera sobre madeira. Pinacoteca Nazionnale, Bolonha. Itália. À direita: Alegoria à Força da Virtude. Ilustração n.º 320 da obra *Iconologia*, segundo descrição de Cesare Ripa. 1603.

8.8 – Eneias vencendo Turno

Reportando-se a uma obra de referência da literatura romana e aludindo a um mito das origens históricas da romanidade, o mosaico da *Domus* da Medusa, em Alter do

⁵⁵⁶ Ignacio MALEXECHEVERRÍA alude à continuidade do mito em tempos medievais e modernos: «Los héroes populares de los mitos modernos se enfrentan al horrible dragón engullidor como tantos caballeros de la literatura medieval.» (MALEXECHEVERRÍA, 2002, p. 47). Por seu turno, Maria Teresa CAETANO prefere ver uma evolução que contempla a transformação de Belerofonte no Arcanjo São Miguel (CAETANO, 2009, p. 373). Parece-nos, no entanto, mais acertada a primeira hipótese, posto que o Arcanjo jamais figura a cavalo, ao contrário de São Jorge que sempre monta um alazão branco.

⁵⁵⁷ A obra em referência foi primeiramente publicada em Roma, no ano de 1593, só com as descrições do autor italiano. A partir de 1603 foi reeditada sucessivamente, já com ilustrações baseadas nos textos e executadas por diversos artistas, de acordo com as edições.



Chão, datável do Séc. IV⁵⁵⁸, ilustra a penúltima cena narrada no último Canto da *Eneida* – epopeia composta pelo poeta épico Vergílio, a pedido do Imperador Octaviano Augusto (63 a.C.-14 d.C.) –, onde Turno, o rei latino dos rútuos, suplica pela vida a Eneias, o semi-deus troiano, filho da deusa Vénus e do mortal Anquises, considerado precursor da fundação de Roma.

Colocados frente a frente no momento de tensão, de *ekplexis* e de *pathos* que caracteriza a hesitação e a indecisão do herói e que marca o impasse da narrativa, os dois líderes das tropas inimigas simbolizam a oposição entre o Bem e o Mal, entre a *Virtus* e a *Hýbris*, respectivamente representados por Eneias e por Turno. Não estando declaradamente representada a vitória bélica do primeiro sobre o segundo, que se traduziria no desferimento do golpe mortal daquele sobre este, percebe-se que a intenção do encomendante do mosaico foi a de evidenciar as virtudes morais do herói, traduzidas no acto de reflexão e de ponderação que assistiram à sua decisão e que precederam a sua acção vitoriosa. Se em termos de estratégia militar esta situação poderia constituir um erro (pois daria uma segunda oportunidade ao inimigo e permitiria que este, numa ocasião futura, voltasse a ameaçar o herói), em termos de estratégia moral assume-se como uma demonstração máxima de sageza e de sentido de justiça no uso do livre arbítrio. Assim, o campo de batalha recriado neste mosaico afigura-se como uma imagem simbólica do espaço de debate, argumentação e retórica, onde se confrontam as diferentes correntes filosóficas relacionadas com cada um dos protagonistas, sendo que Eneias funcionará como o representante da filosofia estóica e Turno como o adepto da filosofia epicurista⁵⁵⁹.

Como recompensa para a sua nobreza moral, o herói tem uma importante coadjuvância transcendente, já que no seu escudo protector ostenta o símbolo apotropaico da híbrida Medusa (elemento extra-literário⁵⁶⁰) e a seus pés apresenta a figura animada e deificada do Rio Tibre, que na sua morfologia híbrida antropofito-

⁵⁵⁸ Vide VOLUME II, p. 65 e 66.

⁵⁵⁹ Para uma diferenciação entre os conceitos de *Virtus* na corrente estóica e na corrente epicurista, vide Glossário. Vide também CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO (no prelo).

⁵⁶⁰ Com efeito, o escudo de Eneias mereceu uma longa e pormenorizada *ekphrasis* por parte de Vergílio, que não contempla este elemento (cfr. VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 600-731). Vide também CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO, (no prelo).



mórfica se revela como manifestação panteísta favorável (confirmada na obra literária pela ajuda que deu a Eneias, após o culto que este lhe prestou⁵⁶¹). Por seu lado, aos pés do inimigo apresenta-se a imponente figura do Oceano, de conformação antropozoomórfica, que simboliza, paradoxalmente, todas as dificuldades e favores, agruras e prazeres vividos durante a travessia marítima dos troianos. Mais do que meras referências espaciais, estas duas imagens representam, *ipso facto*, as coadjuvâncias e as oponências do herói, conferindo um duplo sentido à divisão quadripartida da composição:

– A primeira divisão é horizontal e compreende uma metade superior, ocupada pelos guerreiros, e uma metade inferior, dominada pelas divindades aquáticas. Esta divisão estabelece uma simbólica separação entre humanos e deuses e entre um registo discursivo textual e um registo descritivo contextual. No primeiro as personagens encontram-se num momento de cristalização da narrativa, marcado pela hesitação do herói e pela expectativa do anti-herói, testemunhados pelas respectivas tropas. O estatismo desse momento é contrabalançado pelo efeito giratório que a circularidade dos escudos provoca; No segundo as figuras mantêm posições estáticas mas asseguram o ritmo contínuo implícito no corrimento das águas;

– A segunda divisão, que constitui uma subdivisão da primeira, é vertical e compreende uma metade esquerda, preenchida pelos guerreiros vencedores, chefiados pelo herói Eneias, e pela divindade fluvial, e uma metade direita, animada pelos guerreiros derrotados, chefiados pelo anti-herói Turno, e pela divindade marinha. A primeira simboliza as forças coadjuvantes do herói e a garantia da sua vitória, ao passo que a segunda simboliza as forças oponentes e os trabalhos que ele terá de cumprir.

A união visual e simbólica destes quatro registos acontece não apenas exteriormente, através do ondulado, mas também interiormente, por meio dos elementos de confluência visual situados nos pontos centrais de cada registo: no superior, o escudo de Eneias com a cabeça da Medusa, que exerce um efeito concêntrico e apotropaico, e no inferior, a foz do Tibre, que marca a convergência dos movimentos das águas fluviais e marinhas. Esta dupla união proporciona um equilíbrio cósmico, de nítida inspiração estóica, entre forças antagónicas e entre o ser humano e a Natureza, que

⁵⁶¹ VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 33-116.



parece favorecer o objectivo último de Eneias, ou seja, a fundação da cidade de Alba, na qual, por vontade do herói e dos deuses, iria florescer a *Concordia*, através de um ordenamento assente no Direito – e já não na força das armas – e regida pela incondicional *Fides* ao seu rei.

Além de revelar a qualidade e esmero dos artesãos que executaram o mosaico⁵⁶², esta obra espelha ainda o grau de erudição e o poder económico do seu encomendante, que se adivinha conhecedor – senão mesmo seguidor – do estoicismo, e assaz influente na sociedade (e talvez na política) da antiga *Ciuitas de Abelterium*.

8.9 – A luta entre Pã e Cupido

Outra representação que conta com a presença de híbridos é a luta entre Pã e Cupido. Esta encontra-se registada em diversos mosaicos hispânicos, mas em nenhum se assume como tema principal, surgindo sempre em complemento de temas maiores.

O papel complementar desta dupla é atestado em pavimentos onde se destacam temas como o encontro de Baco e Ariadne (Calle Duque de Hornachuelos, em Córdoba⁵⁶³), os amores de Adónis e Vénus (mosaico desaparecido de Itálica⁵⁶⁴) e de Cupido e Psique (mosaico proveniente de Torreón de la Zuda, Saragoça, hoje no Museo Provincial de Zaragoza⁵⁶⁵, no qual também se atesta a presença de Vénus, que surge como espectadora da disputa à semelhança do que acontece no mosaico da *Domus* dos Epigramas, em Pompeia). O mesmo motivo marca ainda presença num conjunto com representação do zodíaco (designado por Mosaico do Calendário, proveniente de Hellín e conservado no Museo Arqueológico Nacional⁵⁶⁶).

⁵⁶² Esta qualidade é visível no elevado apuramento técnico e estético do painel, no talhe das tesselas, na preparação do seu leito de assentamento, no naturalismo do desenho, na acuidade das proporções anatómicas, no registo dos pormenores dos trajes e das expressões fisionómicas, na variada paleta cromática, na simulação da volumetria por meio de um exímio jogo de claro-escuro, e ainda na riqueza dos materiais utilizados (variedade tonal dos calcários e generoso emprego de pasta vítrea).

⁵⁶³ Vide VOLUME II, p. 128 e 129.

⁵⁶⁴ Vide VOLUME II, p. 105.

⁵⁶⁵ Vide VOLUME II, p. 225 e 226.

⁵⁶⁶ Vide VOLUME II, p. 253 e 254.



O tema «es de origen helenístico, pero tuvo gran aceptación en el arte romano», sendo que para além do mosaico também «lo vemos repetidamente representado en pintura pompeyana y en sarcófagos»⁵⁶⁷. O seu significado parece ser lato e apesar de geralmente se considerar que o confronto simboliza «la lucha simbólica de la fuerza bruta y la inteligencia»⁵⁶⁸, pode assumir significados mais específicos dependendo dos contextos em que surge. Assim, nos entrecijos amorosos (Baco e Ariadne, Adónis e Vénus, Cupido e Psique) contempla-se a hipótese de representar «la lucha entre el amor animal y el amor purificado por el raciocinio»⁵⁶⁹, na medida em que Pã personificará «el hijo de la naturaleza selvaje, amante grossero» e Cupido encarnará o «sentimiento purificado»⁵⁷⁰; no contexto zodiacal o sentido é mais arcano, mas poderá aludir às diferenças entre os vários signos, representados por personagens que remetem para características sazonais (directa ou indirectamente evocativas da fertilidade da Estação do Ano a que pertencem) – que podem ser resumidas na figura telúrica de Pã (sobretudo enquanto referência à fecundidade báquica) – e para características de personalidade – que por sua vez podem ser reunidas na figura espiritual de Cupido.

A latitude de possibilidades simbólicas aventadas poderá ser consequência da «banalización del asunto», da «perdida de su sentido original» e da utilização polivalente do tema na época romana, factores que terão facilitado a sua «inclusión dentro del contexto dionisiaco»⁵⁷¹ – também ele consideravelmente lato e prestável a numerosos sincretismos –, ao qual as duas personagens não são, de facto, estranhas.

8.10 - Aurigas vencedores

Remontando à época helenística, altura em que estava afecta à figura do soberano, a iconografia do cavaleiro vitorioso constituía uma «exaltação, pela imagem, da *Virtus*

⁵⁶⁷ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1991, p. 535.

⁵⁶⁸ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1991, p. 534.

⁵⁶⁹ BELTRÁN LLORIS *et alii*, 2009, p. 18.

⁵⁷⁰ GUARDIA PONS, 1992, p. 81.

⁵⁷¹ GUARDIA PONS, 1992, p. 81.



em acção»⁵⁷² e foi «recuperada na época romana para a propaganda imperial»⁵⁷³, surgindo não apenas em mosaicos, mas também na escultura e na numismática.

Os temas de triunfo de aurigas que incluem figuras de Vitórias podem apresentar-se como cenas do quotidiano que reportam à histórica vitória de um cocheiro numa corrida específica, ou às sucessivas glórias que ele foi acumulando no exercício da profissão⁵⁷⁴. No entanto, podem também constituir-se como latas alegorias míticas e intemporais, carregadas de uma simbologia propiciadora de conquistas e louvores para quem as contemplar, constituindo-se o Auriga Vencedor «como exemplo da Vitória na Carreira da Vida» e como figura emblemática do «jogo entre o real e o simbólico»⁵⁷⁵. Aparentemente, o mosaico emeritense proveniente da Calle Holguín (no Museo Nacional de Arte Romano⁵⁷⁶) será enquadrável numa das duas primeiras hipóteses, podendo retratar o proprietário da casa, de acordo com «um ideal aristocrático» de vida⁵⁷⁷, ou um famoso auriga local (dado que a inscrição conservada com o nome do cavalo poderá indicar a inicial existência de uma outra, entretanto perdida, com o nome do auriga). Apesar de esta personalização permitir situar a representação no domínio do concreto e do factual, não deve ser esquecido o valor mítico que lhe é conferido na obra, através do reconhecimento da figura humana como um herói, da sua imortalização artística e da inclusão de uma figura alegórica na cena, que neste caso interage com o cavalo. Efectivamente, há nesta conjugação um sentido de mitificação do próprio retratado, que para além de ver a sua *Virtus*

⁵⁷² MORAND, 1994, p. 31.

⁵⁷³ MORAND, 1994, p. 29.

⁵⁷⁴ No presente trabalho não integramos mosaicos com estas características, como por exemplo os dois painéis emeritenses dedicados, respectivamente, aos aurigas Marciano e Paulo (ambos no Museu Nacional de Arte Romano de Mérida), por não integrarem figuras heteromórficas. Não obstante, fazemos aqui uma remissão para o aturado estudo de Maria Teresa CAETANO sobre estes e outros exemplares hispânicos (CAETANO, 2009, Vol. I, p. 180-189).

⁵⁷⁵ MACIEL, 1996, p. 132 (parafraseando Katherine DUNBABIN – «The victorious charioteer on mosaics and related monuments», in *American Journal of Archaeology*, N. 86, Boston, 1982, p. 65-89.)

⁵⁷⁶ Vide VOLUME II, p. 40.

⁵⁷⁷ MORAND, 1994, p. 33.



perpetuada, vê também a sua pessoa eternizada, como se fosse um semi-deus e como se o seu feito constituísse uma vitória sobre a própria morte⁵⁷⁸.

8.11 - Lutas de Pigmeus

Em alguns mosaicos hispânicos estão registadas várias lutas de Pigmeus contra aves, crocodilos e hipopótamos, bem como outras actividades deste povo mítico, que exigem particular esforço e empenho.

As cenas de lutas contra grous constituem-se como representações de um castigo divino aplicado ao povo Pigmeu. Primeiramente referidos por Homero, na *Ilíada*⁵⁷⁹, estes confrontos ocorriam na época de migração das grandes aves para o continente africano (Primavera e Verão) e cessavam no Outono, como Aristóteles⁵⁸⁰ e Plínio-o-Velho⁵⁸¹ explicaram de modo quase científico.

Estas [aves: grous] migram desde as planícies da Escítia até aos pântanos do Alto Egipto, de onde parte o curso do Nilo. É neste lugar que se diz que os grous acometem os pigmeus.

ARISTÓTELES, *História dos Animais*, VIII, 597a

O povo Pigmeu goza de uma trégua na época de partida dos grous [...]

PLÍNIO-O-VELHO, *História Natural*, X, (XXX) 58

As causas mais arcanas para a ocorrência deste fenómeno sazonal foram invocadas por Ovídio⁵⁸², nas *Metamorfoses*, e por vários autores subsequentes, como Cláudio Eliano⁵⁸³, Antonino Liberal⁵⁸⁴ e Ateneu de Náucratis⁵⁸⁵. Com pequenas diferenças entre

⁵⁷⁸ Cfr. MORAND, 1994, p. 108.

⁵⁷⁹ HOMERO, *Ilíada*, III, 1-9.

⁵⁸⁰ ARISTÓTELES, *História dos Animais*, VIII, 597a.

⁵⁸¹ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, VII, (II) 26 e X, (XXX) 58.

⁵⁸² OVÍDIO, *Metamorfoses*, VI, 90-92.

⁵⁸³ ELIANO, *História dos Animais*, XV, 29.

⁵⁸⁴ LIBERAL, *As Metamorfoses*, XVI, 1-3 (apud BOISSEL, 2007, p. 227).

⁵⁸⁵ ATENEU DE NÁUCRATIS, *Deinosophistas*, IX, 49, 393 e-f (apud BOISSEL, 2007, p. 227).



si, todas as versões contam a estória de uma Pigmeia, chamada Gerana (ou Oenoé, segundo Antonino Liberal), que foi punida por Juno (ou Hera, segundo a maioria) devido ao seu excessivo orgulho e ao desprezo que tinha pelos deuses⁵⁸⁶ – atitudes então consideradas como actos de *hýbris*⁵⁸⁷. O castigo implicou a metamorfose da mulher em grua e a sua condenação a liderar os grou nos ataques periódicos contra o seu próprio povo humano, que se designava Pigmeu em razão da sua pequena estatura e da sua vigorosa capacidade de resposta bélica (πυγμαίος, derivado do grego πυγμή, ou *pygmē* = pequena medida e punho cerrado⁵⁸⁸).

Noutro canto, a pungente sorte da Pigmeia, há pouco mãe:
vencendo-a numa contenda, Juno ordenara que em grou
se transformasse e declarasse guerra ao próprio povo.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, VI, 90-92

Ao frisarem que a propensão belicosa dos Pigmeus não era inata, mas sim reactiva – na medida em que havia sido instigada pelo correctivo que a deusa capitolina aplicou sobre aquela mulher pouco virtuosa – os autores denunciam a prevalência de um estereótipo da psicologia feminina e a sua projecção instintiva nas duas protagonistas. Com efeito, à semelhança de Homero na história da Guerra de Tróia, Ovídio e os seus seguidores invocaram os caprichos do sexo feminino e apontaram-nos como origem das geranomaquias (assim chamadas em alusão ao nome da Pigmeia).

Os Pigmeus teriam sido, portanto, duplamente sacrificados, já que um membro seu acabou transformado em ave e em líder de um “bando” que provocava distúrbios, destruía as culturas e agredia os humanos, e o povo foi forçado a lutar contra aves de grande porte, cujas dimensões foram sempre registadas nas artes figurativas como muito próximas das suas – por vezes, até mesmo superiores. O carácter sazonal dessas lutas constituía-se como uma provação cíclica⁵⁸⁹, portanto interminável, obviamente ligada à ideia de eterno-retorno e ao culto das Estações do Ano.

⁵⁸⁶ Sobre as diferenças entre as versões, *vide* GRIMAL, 2004, p. 374 e BOISSEL, 2007, p. 225-228.

⁵⁸⁷ BOISSEL, 2007, p. 226.

⁵⁸⁸ BOISSEL, 2007, p. 187 e 189.

⁵⁸⁹ BOISSEL, 2007, p. 259.



Nos mosaicos, as geranomaquias surgem por vezes a par de outras lutas não mitológicas, mas igualmente simbólicas⁵⁹⁰, contra diversos animais, como hipopótamos e crocodilos. Não sendo criaturas migratórias, mas sim autóctones do Egipto, estas sugerem uma presença quotidiana e uma luta contínua, que difere da luta interrompida contra os grous e que assegura a cronicidade dos distúrbios provocados contra os Pigmeus, reforçando o seu castigo. A este factor de ordem temporal, poderá juntar-se outro de ordem alegórica, relacionado com a simbologia dos dois animais aquáticos em apreço: caracterizados por uma voracidade destruidora e por serem «entre os selvagens, os mais ferozes», como referiu Plutarco⁵⁹¹, o hipopótamo e o crocodilo tinham um valor ctoniano e eram normalmente relacionados com divindades temíveis como Seth e Sebek.⁵⁹²

O entrosamento das lutas cíclicas e diárias com outras actividades quotidianas atribuídas a este povo – que no seu conjunto apresentam o reportório das suas provações –, não só reforça os efeitos da penalização dos Pigmeus, como também lhe confere uma dimensão temporal perpétua. As situações de vantagem que se registam nos mosaicos são, efectivamente, prenúncios de vitórias breves, de validade quase diária.

⁵⁹⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 140.

⁵⁹¹ PLUTARCO, *Ísis e Osíris*, 50 (*apud* CAETANO, 2009, Vol. I, p. 206). Plutarco atestou a aculturação grega do culto ao hipopótamo e ao crocodilo, referindo que o primeiro animal (originalmente cultuado em Hermópolis) se relacionava com Tífon e que o segundo (cultuado em Apolipólis) se relacionava com Apolo. Estes animais foram também integrados nos *ludi circenses* romanos, já que em Roma, no ano de «58 a.C., construiu-se especificamente um canal com água para se mostrarem cinco crocodilos e um hipopótamo.» (CAETANO, *Ibidem*, citando BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1974, p. 92).

⁵⁹² CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 243-244 e p. 369; BELFIORE, 2010, p. 353-355 e p. 558. Neste sentido, tendemos a discordar de Ismérie BOISSEL, que ressalta a «função bem precisa de provocar o risível e de fazer rir» dos confrontos com hipopótamos e crocodilos.» (Cfr. BOISSEL, 2007, p. 291. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.)



- *Circunstâncias da escolha e da representação*

Como se constatou, a quantidade e a variedade de temas que incluem figuras heteromórficas é bastante considerável no *corpus* dos mosaicos da antiga Hispânia. Não se confinando a episódios mitológicos e integrando também cenas de género, as criaturas híbridas, teratológicas e metamórficas conferem uma dimensão subjectiva e espiritual à dimensão objectiva e material destas últimas temáticas reais, denunciando uma concepção romana transcendente do Cosmos, fomentada pelas preocupações quotidianas, sobrevivenciais e escatológicas do Homem da Antiguidade Tardia. Estas explicam-se à luz da conjuntura civilizacional do período em vista, essencialmente caracterizado pela «dialéctica subjacente entre as propostas religiosas romanas, dionisiacas, maniqueias, mitraicas, cibélicas, egípcias, judaicas e cristãs, todas visando ideais de vida que se apresentavam como alternativa a um certo niilismo existencial que a crise dos sécs. II-III fazia sublinhar dentro da unidade social romana»⁵⁹³.

O modo como as circunstâncias conjunturais influenciaram os encomendantes dos mosaicos na selecção, na conjugação e na abordagem dos diversos temas, terá variado de acordo com outras circunstâncias de ordem vivencial particular, com as motivações, com as finalidades e com os gostos de cada um⁵⁹⁴. De facto, dentro das grandes linhas temáticas identificadas (sobretudo as báquicas e as aquáticas⁵⁹⁵, mas também as órficas, as apotropaicas, as vitoriosas, as cosmológicas e as idílicas), há uma apreciável diversidade de subtemas contemplados e uma enorme variedade de combinações efectuadas entre eles, cujas escolhas e correlações reflectem não só as linhas morais, devocionais, filosóficas e existenciais, os medos e as esperanças comuns na Antiguidade Tardia, mas também o grau de erudição literária e artística, a sensibilidade estética, a consciência cívica, o *modus uiuendi*, o estatuto social (obviamente relacionado com a condição de “homem livre” e não escravo), as actividades (podendo estas ser mais

⁵⁹³ MACIEL, 1996, p. 120. Para um aprofundamento destas questões, *vide* GÓMEZ DE LLAÑO, 2005.

⁵⁹⁴ MORAND, 1994, p. 10, 17 e 178-179.

⁵⁹⁵ Isabelle MORAND identifica uma «predilecção pelos reportórios báquico e marinho» (MORAND, 1994, p. 13, 17, 98-113), na medida em que estes temas se relacionavam, respectivamente, com a ideia do triunfo (p. 106-108), com o desejo da vitória sobre a morte (p. 108-113) e com a concepção de prosperidade da água (p. 102-106).



intelectuais e ligadas ao conceito de *otium* – como a literatura, a filosofia e a política –, ou mais práticas e vinculadas à ideia de *negotium* – como a agricultura, a pecuária, a pesca, o comércio e a caça⁵⁹⁶), e ainda o papel de cada um destes proprietários como guardiões-demiúrgicos dos seus lares e propiciadores da *felicitas* doméstica (em jeito de pequenos imperadores dos seus diminutos impérios, referenciados no Máximo Imperador do vasto Império Romano⁵⁹⁷). À semelhança da augusta figura, que se afirmava como o «garante da paz e da prosperidade» romana, o *dominus* sentir-se-ia investido de especial poder pelos deuses, competindo-lhe «proteger as suas terras dos animais selvagens e dos salteadores, eliminar os obstáculos à ordem benéfica das Estações, e, finalmente, aparecer como o propiciador da abundância das colheitas»⁵⁹⁸ que asseguravam a subsistência de todos quantos dele dependiam.

Por outro lado, as formas de representação e de interacção dos temas reflectem também o conhecimento que os mosaicistas contratados pelos *domini* tinham dos modelos iconográficos (fossem eles de origem oriental ou ocidental), das evoluções destes (em razão directa das evoluções conceptuais que estão na sua origem) e das soluções compositivas mais frequentes, da sua aptidão artística, da sua qualidade técnica e ainda da variedade dos recursos de que dispunham. Todos estes factores inerentes à execução musiva dependiam, igualmente, do poder económico dos encomendantes, na medida em que a adjudicação de serviços de reconhecida qualidade⁵⁹⁹ e o provimento de bom material⁶⁰⁰ e de uma boa oficina exigiam avultados custos.⁶⁰¹

⁵⁹⁶ A maior concentração de certos temas em certas regiões pode, de facto, ficar a dever-se, em parte, à especial vinculação económica dos moradores destes locais aos recursos naturais. Veja-se, por exemplo, o caso do litoral algarvio, região onde se nota uma especial incidência de mosaicos subordinados aos motivos aquáticos, devido ao «comércio marítimo, pesca e indústrias de salga de peixe e produção de *garum*» (OLEIRO, 1993, p. 120). Sobre esta matéria, *vide* MOURÃO, 2005, p. 380 e 383; MOURÃO, 2008 a, p. 141; MOURÃO, 2008 b, p. 115.

⁵⁹⁷ MORAND, 1994, p. 128 e 134.

⁵⁹⁸ MORAND, 1994, p. 12. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.

⁵⁹⁹ O reconhecimento da maior ou menor qualidade do trabalho dos artesãos não teria consequências na distinção social destes, pois, como afirmou Cícero, todo o trabalho feito com as mãos era ofício vil, “sujo” e incompatível com a condição de homem livre (CÍCERO, *De Officiis*, I, 150-151. Sobre este assunto, *vide* VEYNE, 1990, p. 123 e 140.) Esta realidade oprobriosa terá sacrificado o individualismo da maioria dos artesãos, justificando a carestia de assinaturas em mosaicos e noutras tantas formas de



O resultado final de cada um dos mosaicos considerados reflecte, por conseguinte, a combinação entre as circunstâncias cronológicas, conjunturais, pessoais e ainda técnicas. Abreviadamente referidas as primeiras, importa agora aludir a algumas especificidades da confecção⁶⁰²: já distanciada da originária prática grega de incrustação de seixos rolados⁶⁰³, a técnica mais comum nos exemplares em apreço era a do *opus tessellatum*⁶⁰⁴, que compreendia a aplicação de tesselas⁶⁰⁵ com talhe tendencialmente regular num leito formado por diversas camadas (*statumen*, *rudus* e

expressão não intelectual (**MOURÃO**, 2008, p. 23). A excepção perdulária dos ceramistas seria quase um paradoxo, não fora muito provavelmente justificada por questões de controlo da produtividade *per capita*, com vista ao pagamento que se presume ter sido feito à peça. Assim, ao invés de dignificarem o artesão, os numerosos monogramas que pontuam as *sigillatas* – e que, para todos os efeitos, estão na origem comercial das marcas autorais – teriam uma utilidade circunscrita à gestão empresarial. Mais morosas e menos massificadas, as oficinas de escultura, pintura e mosaico, teriam uma produção mais moderada e relativamente mais fácil de controlar, porquanto recorriam amiúde à divisão de trabalhos em regime de parceria nas peças de superior envergadura. Esta organização laboral reconhecia, de forma tácita, a especialidade de cada artesão, dispensando, pois, o recurso à marcação individual e justificando, por outro lado, a ocasional sinalização de uma autoria colectiva – enquanto obra de oficina devidamente identificada – o que se verifica sobretudo em realizações de cronologia avançada.

⁶⁰⁰ Sobre a questão das importações de materiais, *vide* **DUNBABIN**, 1999, p. 289; **CAETANO**, 2007 a, p. 66; **MOURÃO**, 2008 a, p. 28, 143-144.

⁶⁰¹ Sobre as questões inerentes aos mosaicistas e às suas oficinas, *vide* os incontornáveis estudos de Janine LANCHÁ (**LANCHÁ**, 1984, p. 45-61), Sebastián RAMALLO ASENSIO (**RAMALLO ASENSIO**, 1990, p. 135-170), Katherine DUNBABIN (**DUNBABIN**, 1999, p. 269-278) e Maria Teresa CAETANO (**CAETANO**, 2007 a, p. 52-83). Acerca deste assunto também já nos pronunciámos abreviadamente (**MOURÃO**, 2008 a, p. 23-29), pelo que seria tautológico alongarmo-nos no presente estudo.

⁶⁰² Nesta matéria renovamos a apreciação feita na nota anterior.

⁶⁰³ De acordo do Philippe BRUNEAU e com Katherine DUNBABIN, o mosaico romano foi herdeiro de um legado helénico que recuará ao Séc. II a.C. e que compreendeu a transição da prática de incrustação de pequenos seixos rolados, normalmente bicromos, pretos e brancos (**BRUNEAU**, 1987, p. 34-47; **DUNBABIN**, 2006, p. 5-17).

⁶⁰⁴ Sobre a origem helenística e as características do *opus tessellatum*, *vide* **BRUNEAU**, 1987, p. 14, 69-70 e **DUNBABIN**, 2006, p. 18-37. Refira-se ainda uma variante, designada por *opus uermiculatum*, que recorria a tesselas de talhe irregular e que era mais comum no interior dos emblemas (**BRUNEAU**, 1987, p. 14, 69-70 e 90), à qual o poeta Luciliano se terá referido como a «arte pavimenti atque emblemate vermiculato», de acordo com o testemunho de Plínio-o-Velho (**PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, XXXVI,



nucleus,⁶⁰⁶ sendo que neste último se desenhava a *sinopia*⁶⁰⁷ ou se colocava um molde orientador do contorno figurativo⁶⁰⁸, o qual funcionaria como escantilhão à semelhança do método ainda hoje usado na realização da calçada portuguesa⁶⁰⁹). Este método – que foi, aliás, o procedimento-padrão referido no tratado de arquitetura de Vitrúvio⁶¹⁰ e no tratado naturalista de Plínio-o-Velho⁶¹¹ – culminava com o polimento e a impermeabilização da superfície.⁶¹²

No *corpus* musivo hispânico do Alto-Império nota-se que os pavimentos datáveis de entre o Séc. I e os inícios do Séc. III d.C. exibem uma prevalência da utilização de tesselas talhadas em calcário e dispostas de modo a acompanhar o contorno das figuras, denunciam uma preferência pela bicromia branca e negra (por influência italiana⁶¹³) e ostentam uma considerável sintetização e planificação das formas⁶¹⁴, mormente integradas em composições muito geometrizadas, ao passo que os exemplares de meados e finais do Séc. III apresentam já uma tendência para a introdução pontual de novos materiais (pasta de vidro e mármore), uma maior utilização da policromia⁶¹⁵ (de influência norte-africana⁶¹⁶) e uma admirável análise e mode-

(LXI) 185.). Manuela FRNETI desenvolve outras tipologias de assentamento de tesselas menos comuns em território hispânico (FARNETI, 1993). Cfr. ALARCÃO e BELOTO, 1987, p. 30-32.

⁶⁰⁵ O termo tessela, ou tessera, provém do latim *tessella*, que por sua vez tem origem na palavra grega τεσσερες. Sobre as tesselas, uide BRUNEAU, 1987, p. 14, 59-65 e DUNBABIN, 2006, p. 20-22.

⁶⁰⁶ Vide o esquema de preparação do solo in MOURÃO, 2008 a, p. 25.

⁶⁰⁷ DUNBABIN, 1999, p. 276.

⁶⁰⁸ CAETANO, 2007 a, p. 60 e MOURÃO, 2008 a, p. 26.

⁶⁰⁹ MOURÃO, 2008 a, p. 26.

⁶¹⁰ VITRÚVIO, *Da Architectura*, VII, I, 1-4.

⁶¹¹ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXXVI, (LX) 184 - (LXIV) 189.

⁶¹² Para maior desenvolvimento sobre as técnicas de execução do mosaico, uide BRUNEAU, 1987, p. 8-16; LANCHÁ, 1994, p. 134; DUNBABIN, 1999, p. 279-290; e ainda CAETANO, 2007, p. 59-61.

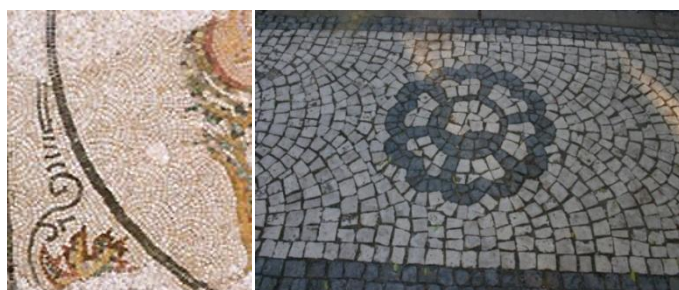
⁶¹³ RAMALLO ASENSIO, 1990, p. 139 e BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1993, p. 71.

⁶¹⁴ A bidimensionalidade está normalmente ligada à bicromia, por se apresentar como uma consequência da escassez de recursos expressivos da paleta. Esta situação pode ser averiguada já nos mosaicos de seixos rolados pretos e brancos gregos (BRUNEAU, 1987, p. 41).

⁶¹⁵ BRUNEAU, 1987, p. 14.



lação volumétrica das figuras⁶¹⁷, sobretudo em motivos de importância maior e de localização central.⁶¹⁸ No *corpus* do Baixo-Império, datado a partir de inícios do Séc. IV, é visível a generalização da policromia e o maior recurso a materiais diversos (cerâmica e xisto) bem como a afirmação de uma estética marcada pelo naturalismo e pela narrativa em composições de campo livre.⁶¹⁹ Com efeito, nos «años de Marco Aurelio y de Commodo.»⁶²⁰, a policromia domina a maior parte dos mosaicos das *uillæ* hispânicas⁶²¹ e a disposição de assentamento das tesselas passou a ser mais variada, adquirindo, ocasionalmente, um aspecto escamado (designado por quincôncio), como se verifica, por exemplo, em certos painéis da *Villa* de Torre de Palma, no Alentejo⁶²² – região portuguesa que conserva essa disposição no empedrado da calçada.



À esquerda: pormenor do mosaico com metamorfose de Dafne, evidenciando disposição das tesselas em escamado no fundo. Finais do Séc. III, inícios do Séc. IV d.C. Torre de Palma. Alentejo. Museu Nacional de Arqueologia,

Lisboa. À direita: pormenor de calçada portuguesa com motivos florais, mostrando igual disposição das tesselas em escamado. Séc. XX. Crato. Alentejo.

⁶¹⁶ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1993, p. 71. De facto, apesar de já as composições de seixos rolados terem incluído a quadricromia (BRUNEAU, 1987, p. 41) e de os mosaicos de *opus tessellatum* helenísticos terem contemplado a policromia (BRUNEAU, 1987, p. 91), esta última só terá sido galvanizada nas Províncias romanas ocidentais, como as hispânicas, por influência norte-africana na Antiguidade Tardia. Mesmo sabendo que a policromia jamais se perdeu (BRUNEAU, 1987, p. 91), não há dúvida de que ela escasseou muito no território em análise em épocas anteriores ao período severiano.

⁶¹⁷ De acordo com a nossa observação anterior sobre a relação entre a bidimensionalidade e a bicromia, constata-se que também a tridimensionalidade e a policromia estão interligadas, sendo que esta situação pode ser, igualmente, atestada já nos mosaicos de seixos rolados quadricromos gregos (BRUNEAU, 1987, p. 41-42).

⁶¹⁸ MOURÃO, 2008 a, p. 33 e 141.

⁶¹⁹ MOURÃO, 2008 a, p. 79 e 141.

⁶²⁰ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1993, p. 16-17.

⁶²¹ MOURÃO, 2008 a, p. 79 e 141.

⁶²² Vide VOLUME II, p. 67-69.



Nos pavimentos hispânicos mais tardios, dos Sécs. V e VI, o talhamento e as dimensões das tesselas adquirem um aspecto mais irregular, passando a incluir – mormente por influência bizantina⁶²³ – algumas peças de cor dourada. Também as figurações apresentam «um menor grau de classicismo formal», parecendo anunciar «a linguagem expressionista da arte paleocristã que, através da parábola do desequilíbrio, revela a ordem divina e Sublime, de percepção interior.»⁶²⁴

Se as diferentes técnicas e os diversos recursos materiais (em conjunto com a maior ou a menor habilidade dos mosaicistas) têm uma óbvia repercussão no aspecto estético final dos mosaicos, também as várias fontes iconográficas utilizadas contribuem para as assimetrias do *corpus* musivo hispânico. Com efeito, ainda que se note uma certa repetição de fórmulas no conjunto dos mosaicos estudados, há sempre pormenores que se destacam e que se assumem como expressões de tendências particulares e isoladas no seu tempo (que constituem fenómenos de erudição – por excesso ou por defeito – dos proprietários e dos artesãos⁶²⁵), ou como reflexos gerais das correntes religiosas, filosóficas ou materiais de cada época (aproximadas de fenómenos de moda). Assim, por um lado as recorrências podem ser explicadas pela hipótese de a mosaística reflectir uma prática próxima da pintura⁶²⁶, seguindo, pelo menos até ao Séc. V, um reportório divulgado em catálogos de modelos⁶²⁷ (não sendo também de menosprezar a relevância de algumas práticas de fabrico em série de emblemas e

⁶²³ A verdadeira origem da tessela dourada é, todavia, diversa e bastante anterior. Parecendo ser originária da própria Península Itálica, remontará à época Imperial, mas devido ao custo elevado dos materiais terá tido pouca utilização nas Províncias ocidentais até à Antiguidade Tardia. Conhecendo, então, maior acolhimento nas Províncias orientais, terá sido divulgada a partir daí para o Ocidente já em contexto sobretudo cristão. (BRUNEAU, 1987, p. 14 e 89).

⁶²⁴ MOURÃO, 2008 a, p. 141-142.

⁶²⁵ Isabelle MORAND equaciona a possibilidade de ter havido uma «iconografia erudita» cultivada por uma de elite (MORAND, 1994, p. 216).

⁶²⁶ Sobre as comparações entre os reportórios pictórico e musivo na Hispânia, vide ROSÁRIO, 2004.

⁶²⁷ OLEIRO, 1993, p. 119.



medalhões⁶²⁸, destinadas à exportação). Por outro lado, as diferenças podem ser explicadas pelas principais influências sofridas ao longo da Antiguidade hispânica: durante o Alto-Império ter-se-á verificado uma preferência pelos modelos da Península Itálica, que combinam influências das artes etrusca e grega⁶²⁹, sobretudo ao nível da representação dos episódios mitológicos, mas que denunciam uma evolução morfológica das figuras híbridas mitológicas, decorrente de uma evolução conceptual de cariz filosófico antropocêntrico, sobretudo notória nas figuras divinas maiores, que progressivamente abandonam a prevalência zoomórfica em favor do predomínio antropomórfico; já durante o Baixo-Império observa-se uma preferência por modelos supostamente desenvolvidos nas oficinas do Norte de África, que em fase mais tardia sofreram contaminações orientais, em consequência da paulatina afirmação das novas formas de religiosidade, que reaproveitaram iconografias antigas, colocando-as ao serviço de renovados propósitos e credos. No dealbar da Idade Média, a tendência foi, precisamente, no sentido da preponderância do antropomorfismo e da significativa redução (ou mesmo da anulação) da componente zoomórfica ou fitomórfica das personagens capitolinas, como adiante analisaremos em detalhe.

Em matéria compositiva notam-se também influências helenísticas ao nível da adopção dos princípios de simetria, de desdobramento imagético e da estética do *horror vacui*, e uma preferência pela adopção de tipologias estruturais que correlacionam (de modo apostro ou justaposto, consoante o esquema se mostra mais livre ou mais geometrizado, apresentado em painel com cena isolada ou com cenas múltiplas, ou ainda apresentado em friso⁶³⁰) vários motivos e vários painéis

⁶²⁸ A respeito das práticas de importação de tesselas, soltas ou congregadas em emblemas e medalhões, vide **CAETANO**, 2007 a, p. 60-61 e 66 e ainda **MOURÃO**, 2008, p. 26. Não sendo absolutamente claro sobre a aceitação desta possibilidade, em 1987 Philippe BRUNEAU parecia não descartar completamente a sua prática, pois embora afirmasse que estas pequenas composições figuradas seriam «realizadas no local e não em ateliê», também equacionava que «aquilo que é inserido é naturalmente desinserido», sendo que «os emblemas e, por extensão, os pseudo-emblemas terão sido, por vezes, itinerantes», tal como algumas oficinas que os executariam... (**BRUNEAU**, 1987, p. 15-16).

⁶²⁹ **CAETANO**, 2007 a, p. 54, 56-57.

⁶³⁰ **MORAND**, 1994, p. 21.



subordinados inteiramente ou parcialmente (conforme se apresentam na forma sintagmática⁶³¹ ou paradigmática⁶³²) à mesma temática ou a uma evocação de temáticas confluentes, de acordo com a coeva visão cosmológica do Mundo⁶³³. Quando tal não acontece de forma explícita, sucede de maneira implícita, pelo menos até ao ocaso da Antiguidade Tardia, altura em que se torna mais evidente uma «aparente neutralidade perante a narração de determinados signos», que, afinal, revela «uma real busca de expressionismo visual e simbólico» manifestada sob a forma «de um sincretismo formal e conceptual»⁶³⁴. Estes factores aparentaram, então, uma desconexão de sentidos, que terá conhecido o seu esplendor hispânico no conjunto musivo de Santa Vitória do Ameixial, onde a relação entre os temas não foi até ao momento cabalmente entendida⁶³⁵.

De entre as várias tipologias compositivas identificadas por Isabelle Morand⁶³⁶ nos mosaicos hispânicos, distinguimos as três mais recorrentes nos exemplares que integram figuras heteromórficas: a organização em campo livre⁶³⁷, o esquema em emblema ou “a compasso”⁶³⁸ (este último com disposição ao redor de um círculo ou

⁶³¹ Por forma sintagmática entendemos a apresentação de um tema como assunto único ou, pelo menos central, e abordado de modo directo no mosaico. (**MOURÃO**, 2008 a, p. 142)

⁶³² Por forma paradigmática entendemos a apresentação de um tema (ou de um simples motivo que se liga ao tema de maneira lógica ou contextual), como assunto conjugado (por vezes com valor secundário e periférico) com outros e abordado de modo indirecto no mosaico. (**MOURÃO**, 2008 a, p. 142).

⁶³³ **MORAND**, 1994, p. 63-98.

⁶³⁴ **MACIEL**, 1996, p. 132.

⁶³⁵ Sobre esta aparente ausência de unidade nos diversos registos figurados do conjunto de Santa Vitória do Ameixial, *vide* **OLEIRO**, 1986, p. 122; **MACIEL**, 1996, p. 132; **MOURÃO**, 2008 a, p. 80. O primeiro autor comenta que «trata-se de [um] pavimento de estranha composição, aglutinando quadros mitológicos, personificações, cenas da vida real (entre elas uma legendada, talvez de maldição, mas cuja interpretação ainda oferece dúvidas), numa série de painéis justapostos, em escolha um pouco incoerente que parece ter sido feita, sem grandes preocupações de unidade, a partir de um livro de modelos e reflectindo uma imagem do gosto, talvez não muito apurado, do cliente».

⁶³⁶ **MORAND**, 1994, p. 63-113.

⁶³⁷ *Vide*, por exemplo, o mosaico Cosmológico, de Mérida, e o conjunto parietal de Milreu.

⁶³⁸ **MORAND**, 1994, p. 63-79.



de um polígono central⁶³⁹) e a ordenação de motivos em torno de uma estrutura ortogonal⁶⁴⁰. A primeira presta-se mais a representações de um único episódio mitológico ou de uma cena de género (*Mosaico com Oceano e Nereides*, em Dueñas⁶⁴¹, ou *Mosaico de Annus Ponius*, em Mérida⁶⁴²); o segundo «representa a harmonia do cosmos»⁶⁴³ e adequa-se melhor à combinação de motivos singulares que funcionam como complementos simbólicos ou funcionais de um motivo principal, com valor alegórico ou com função protagonista de um episódio real ou mítico que se pretende eternizar, uma vez que visualmente – e de acordo com a Teoria da Forma (*Gestalttheorie*) – a circularidade do esquema a compasso traduz de forma mais eficaz a noção de eterno-retorno (*Mosaico de Seleucus et Anthus*, em Mérida⁶⁴⁴); a terceira proporciona de modo mais eficiente a ideia de uma sequência narrativa, sincrónica ou diacrónica de acontecimentos de naturezas diversas (*Mosaico do Calendário*, de Hellín⁶⁴⁵, ou *Mosaico de Galateia*, em Itália⁶⁴⁶).

De seguida avaliaremos detalhadamente as características iconográficas e simbólicas das principais figurações heteromórficas nos mosaicos contemplados.

⁶³⁹ MORAND, 1994, p. 67-79. Vide os pavimentos de Alcolea, de Balazote, de Lorca, de Casariche e de Quintanilla de la Cueva, por exemplo.

⁶⁴⁰ MORAND, 1994, p. 74-76. Vide os pavimentos de Santa Vitória do Ameixial, de Hellín, de Baños de Valdearados, de La Olmeda e de Fernán Núñez.

⁶⁴¹ Vide VOLUME II, p. 20 e 21.

⁶⁴² Vide VOLUME II, p. 43.

⁶⁴³ MORAND, 1994, p. 112. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.

⁶⁴⁴ Vide VOLUME II, p. 28-30.

⁶⁴⁵ Vide VOLUME II, p. 253-256.

⁶⁴⁶ Vide VOLUME II, p. 91 e 92.



► **ICONOGRAFIA E SIMBOLISMO**

Características e sentidos das figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos

1 – FIGURAÇÕES TERATOMÓRFICAS

1.1 – GEMINAÇÕES

1.1.1 – Geminações humanas

– GERIÃO

Gerião apresenta uma morfologia antropomórfica com teratomorfismo por geminação siamesa tripla. As diferentes versões literárias pagãs contemplam diversas manifestações fisionómicas deste fenómeno, que podem confiná-lo à cabeça – tricefalia (como originalmente referiu Hesíodo) – ou estendê-lo ao resto do corpo – desdobramento de membros (como posteriormente indicaram Apolodoro e Vergílio):

Crisaor gerou o tricéfalo Gerião,
Depois de se unir a Calírroe, filha do ilustre Oceano.

HESÍODO, *Teogonia*, 287-288

Gerião tinha um corpo constituído por três homens fundidos num só da cintura para cima, e divididos entre três desde as costas e os músculos.

APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.10⁶⁴⁷

[...] uma espectral figura de três corpos.

VERGÍLIO, *Eneida*, VI, 289



Pormenor de *kylix* de figuras negras com Hércules combatendo Gerião. 510 a.C. Museu d'Arqueologia de Catalunya. Barcelona.

⁶⁴⁷ Tradução do castelhano por Cátia Mourão, a partir de APOLODORO, 2004, p. 109.



Porém alguns autores, como São Justino (c. 100 – 165 d.C.), negam a trigeminação e entendem-na como uma metáfora que expressava a estreitíssima união de três irmãos, que embora tivessem cada um o seu reino defendiam, de igual modo, os territórios fraternos.⁶⁴⁸ Também Santo Isidoro de Sevilha (570 – 636 d.C.) perfilhou esta interpretação e escreveu que «Gerião, rei da Hispânia, de quem se narra que teria sido gerado com três corpos; na realidade, tratou-se de três irmãos entre os quais existia tamanha concórdia, que em três corpos havia como que uma só alma.»⁶⁴⁹ Por sua vez, Sérvio Gramático (séc. VI d.C.) acreditava que a suposta gemação tripla de Gerião era apenas uma alegoria ao poder de um único soberano sobre três reinos: Hispânia, ilhas Baleares e Ebuso.⁶⁵⁰ Para a maioria, no entanto, Gerião seria, de facto um “monstro humano trigeminado” que governava a ilha Eritia⁶⁵¹, localizada «en las proximidades de Cádiz, [...] el extremo del mundo conocido, junto al Océano»⁶⁵², e que possuía uma vasta manada de bovídeos ruivos, guardados pelo pastor Eurítion e seu cão Ortos (irmão de Cérbero).

Não obstante as pontuais divergências, todos os autores literários e artísticos consideraram que Gerião era um símbolo bélico de defesa e, por conseguinte, um perigo latente para quem ousasse invadir os seus domínios ou tomar-lhe os pertences. Com efeito, no cumprimento do seu décimo Trabalho⁶⁵³, Hércules teve de roubar o gado do portentoso guerreiro e viu-se em sérias dificuldades. Depois de aniquilar os guardadores, defrontou pessoalmente Gerião e travou com ele um combate que poderá ser considerado desigual, já que este possuía a força e o raciocínio de três

⁶⁴⁸ JUSTINO, XLIV, 4,16 (*apud* BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 28).

⁶⁴⁹ ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XI, 3 (*apud* ECO, 2007, p. 41).

⁶⁵⁰ SÉRVIO, *Comentário à Eneida*, VII, 662 (*apud* BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 25).

⁶⁵¹ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 21. Na *Orla Marítima*, Rufo AVIENO localiza-a no Golfo Tartésico. (AVIENO, *apud* BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 24)

⁶⁵² BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 37.

⁶⁵³ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 2.10. José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ pensa que Gerião seria um rei-pastor autóctone da Hispânia agrícola e pastoril, especificamente da região de Tartessos, (BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 31 e 32) e defende que «probablemente la riqueza ganadera del sur de Hispanla pudo influir algo en la localización en el sur del robo de los rebaños de los toros. Esta interpretación fue ya seguida por Estrabón (III, 169)» (BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 38).



homens, ao passo que Hércules contava somente com as valências próprias de um único homem. Neste sentido, a efectiva vitória do herói reveste-se de uma relevância maior e exalta a sua coragem e bravura.

Consoante os autores, Gerião terá mesmo sido morto por Hércules (como referiu Hesíodo⁶⁵⁴) ou por Alcides (como disse Vergílio⁶⁵⁵). Em qualquer das circunstâncias ressalta a mesma ideia de heroicidade enfatizada pela vitória conseguida numa situação de desvantagem.

Nas artes figurativas, a iconografia de Gerião torna por demais evidente a inferioridade numérica de Hércules. No entanto, as várias representações podem sugerir diferentes concepções sobre as mais-valias do primeiro, mostrando-o ora como uma única figura com desdobramento triplo da cabeça e dos membros, ora como uma conjugação de três corpos aparentemente unidos pela perspectiva. Na Península Ibérica foram encontrados dois mosaicos que apresentam estas duas soluções visuais e que integram as únicas representações ibéricas da luta entre Hércules e Gerião⁶⁵⁶, contextualizadas nos doze trabalhos do herói.

No primeiro pavimento, conservado *in situ* na *Villa* de Marbella (Cártama, Málaga)⁶⁵⁷, Gerião apresenta-se como uma criatura teratomórfica siamesa. Surge de perfil, ostenta três cabeças, três braços e três pernas e encontra-se sozinho num dos quinze rectângulos dispostos em torno de Hércules. A primeira e a última cabeças apresentam graves ferimentos, sangram e estão caídas, como que sem vida. Só a do meio se mantém erguida e vigilante, comandando um corpo que prossegue em movimento de corrida. Esta figuração exhibe um monstro visivelmente enfraquecido pela perda de duas partes capitais do seu corpo, mas ainda vivo e capaz de manter a luta, continuando-

⁶⁵⁴ «A esse matou-o o forte Héracles, / Junto dos seus bois de patas curvas, em Eriteia rodeada pelo mar.» (HESÍODO, *Teogonia*, 288-290)

⁶⁵⁵ «Alcides, o grande justiceiro, / orgulhoso da morte e dos despojos / do triplo Gerião.» (VERGÍLIO, *Eneida*, 321-323)

⁶⁵⁶ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 36.

⁶⁵⁷ Vide VOLUME II, p. 179.





À esquerda: pormenor de mosaico com Gerião. *Villa de Marbella, Málaga (Bætica)*. À direita: pormenor de mosaico com Gerião. *Líria (Tarraconensis)*.

do a constituir uma ameaça real para a vida singular do herói. Esta excepcional – e claramente vantajosa – capacidade sobrehumana demonstra-se, contudo, insuficiente perante a força e a astúcia de Hércules.

No segundo exemplar, oriundo da Líria (Valência) e ex-

posto no Museu Arqueológico Nacional⁶⁵⁸, Gerião parece resultar da união perspética de três seres idênticos. Ostenta três cabeças e cinco ou seis pernas, parecendo ter também dois ou três troncos (os braços estão ocultados pelo escudo), e divide o emblema com o herói. Este fixa o inimigo nos olhos (demonstrando uma atitude frontal, nobre e destemida, portanto virtuosa), agarra-lhe o escudo com a mão esquerda e com a mão direita prepara-se para lhe desferir um golpe de clava (o que desgarrá da lenda, dado que Gerião foi abatido com flechas). A ausência de traje na figura de Hércules – que reduz a personagem à sua essência e simultaneamente realça a sua desprotecção e a sua valentia, a sua vulnerabilidade e a sua robustez física – demarca-o de Gerião, que por sua vez enverga traje bélico completo (escudo, arma, túnica curta e elmos gregos – pormenor este que atesta a origem helénica do trigémeo⁶⁵⁹). Nesta representação sobressai a vitória do “herói humano” no confronto corpo a corpo com um “monstro humano” triplamente mais dotado e apetrechado do que ele.

⁶⁵⁸ Vide VOLUME II, p. 193 e 194.

⁶⁵⁹ Sobre esta origem, vide **BLÁZQUEZ MARTÍNEZ**, 1983, p. 37. O autor acrescenta que «Estesícoro de Himera, la colonia griega muy en contacto con el mundo semita siciliano, es el causante de la localización del mito de Gerión en las proximidades de Cádiz».



1.1.2 – Geminações não humanas

– CÉRBERO

Cérbero apresenta uma morfologia zoomórfica de canídeo com teratomorfismo por geminação siamesa múltipla de manifestação policéfala. A quantidade de cabeças é variável, podendo chegar a cinquenta (como referiu Hesíodo) ou reduzir-se a três (como apontou Vergílio⁶⁶⁰, entre outros):

A ela [Equidna] – dizem – se uniu com amor Tífon,
[...] e ela concebeu e deu à luz filhos ferozes.
Primeiro nasceu o cão Ortos, que foi de Gerião;
[...] O sanguinário Cérbero, o cão de voz de bronze de Hades,
Com cinquenta cabeças, implacável e fero [...]

HESÍODO, *Teogonia*, 306-312



Pormenor de topo direito de sarcófago com Hades e Cérbero. Finais do Séc. II d.C.. Santa Pola (Elx). Museu d'Arqueologia de Catalunya. Barcelona.

Alguns autores, como o grego Apolodoro e os romanos Ovídio e Vergílio, também conceberam Cérbero com um hibridismo por justaposição zoomórfica de répteis na cauda e no dorso⁶⁶¹, ou no pescoço⁶⁶². No entanto, esta situação constituiu uma recriação literária hiperbólica sem expressão nas artes figurativas, talvez em virtude da excessiva complexidade visual que tal solução provocaria e da ineficácia do seu averbamento em peças de dimensões assaz reduzidas.

Irmão de outras criaturas ctónicas monstruosas e cruéis, como o leão de Nemeia, a Esfinge, a Quimera, a Hidra de Lerna e o cão Ortos (morto por Hércules no décimo segundo Trabalho, contra Gerião), Cérbero tinha a ingrata função de guardar a entrada

⁶⁶⁰ VERGÍLIO, *Eneida*, VI, 417 e *Geórgicas*, IV, 483-484.

⁶⁶¹ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.12.

⁶⁶² OVÍDIO, *Metamorfoses*, X, 21-22: «as três goelas desse vosso monstro, / o rebento de Medusa, cobertas de víboras como pêlos»; e VERGÍLIO, *Eneida*, VI, 419: «o enorme Cérbero faz ressoar estes reinos com um latido que sai de três fauces. A este [...] já se lhe eriçavam os pescoços com cobras».



do mundo subterrâneo, reino do deus Hades e de sua esposa Perséfone, reservado aos mortos⁶⁶³. Certos autores, como Hesíodo⁶⁶⁴, afirmavam que não se opunha à entrada dos vivos, mas que impedia o regresso destes ao mundo superior, sob ameaça de morte por antropofagia, condenando-os a uma vida errante no mundo dos mortos ou a uma morte efectiva. Outros autores, como Vergílio⁶⁶⁵, insinuavam que só permitia a entrada de mortos, pelo que ele mesmo matava todos os vivos que tentassem entrar no seu território.

Pesando embora as divergências de opinião sobre os critérios de selecção e de actuação deste monstro, Cérbero sobressai como uma personagem antitética e, de certo modo, apotropaica, que simultaneamente ameaça e protege, na medida em que assegura a separação entre os dois mundos e contribui para o equilíbrio universal, baseado na harmonia dos opostos. É com esta simbologia que o animal mítico surge, por vezes, na arte funerária. No entanto, vários heróis lograram ludibriá-lo quando se aproximaram do antro funesto, colocando, assim, em risco esse equilíbrio: Eneias foi ajudado pela sibila de Cumas, que adormeceu Cérbero com um pedaço de carne impregnado de narcótico soporífero⁶⁶⁶; Orfeu conseguiu encantá-lo tocando a sua lira⁶⁶⁷; Hércules capturou-o no seu décimo primeiro Trabalho⁶⁶⁸.

⁶⁶³ Consoante os autores, o destino dos mortos era variável. Para Vergílio, por exemplo, era o Orco (**VERGÍLIO**, *Geórgicas*, IV e **VERGÍLIO**, *Eneida*, II, 398; IV, 242 e 699; VI, 273; VIII, 296; IX, 527 e 785), que se dividia em várias zonas destinadas a diferentes defuntos, considerados de acordo com os actos que tinham praticado em vida e com o tipo de ritual fúnebre que receberam. Para outros autores havia também as Ilhas dos Afortunados, destinadas aos defuntos que haviam levado uma vida virtuosa (**HERÓDOTO**, III, 26, 7-8, *apud* **BAUZÁ**, 1993, p. 102-110. *Vide também* **ELIANO**, *História dos Animais*, XII, 6 e **MOURÃO**, 2008, p. 18-21, 55). A suposta existência destas ilhas era ainda contemplada no Séc. XIV, tal como comprova o Atlas Catalão (c. 1375, na Biblioteca Nacional de França), que as situa a Leste do Mar Cáspio.

⁶⁶⁴ **HESÍODO**, *Teogonia*, 769-773.

⁶⁶⁵ **VERGÍLIO**, *Eneida*, VI, 419-424.

⁶⁶⁶ **VERGÍLIO**, *Eneida*, VI, 419-422.

⁶⁶⁷ **VERGÍLIO**, *Geórgicas*, IV, 483-484. *Vide também* **GRIMAL**, 1992, p. 83.

⁶⁶⁸ **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 5.12.



Fazendo uso da inteligência, da arte ou da força, todos estes heróis transgrediram uma regra natural. Estas transgressões, que se afirmavam como actos de *hýbris*, foram vitórias efémeras e de sabor amargo, pois acabaram por se revelar negativas para os seus protagonistas: Eneias sofreu ao ver Dido virar-lhe as costas⁶⁶⁹ (a rainha líbia que se suicidara quando o herói a abandonou para cumprir o seu desígnio fundador⁶⁷⁰); Orfeu viu a amada Eurídice morrer pela segunda vez (como consequência de ter olhado para trás, quebrando assim a promessa que fizera de olhar sempre em frente)⁶⁷¹; Hércules foi obrigado a levar de volta Cérbero para as portas do mundo inferior (porque Euristeu sentiu medo da alimária)⁶⁷². Ainda que as consequências sofridas pelos heróis não tenham sido fatais para as suas vidas, foram certamente terríveis para as suas emoções.

Mais do que um símbolo da temível fronteira entre a Vida e a Morte, este monstro animal funcionava, pois, como advertência para as consequências das transgressões humanas. Talvez por essa razão tivesse sido considerado como uma divindade por alguns, categoria essa que Cícero rejeitou⁶⁷³. A espécie canina à qual pertence (ainda que na forma monstruosa desdobrada) parece aludir à obediência e à fidelidade que caracterizam os cães, porquanto Cérbero se revela um insigne servo dos seus donos subterrâneos e, ao mesmo tempo, um dos protectores da ordem cósmica.

Cérbero está representado em dois mosaicos hispânicos, sendo que em ambos integra composições com a ilustração dos Doze Trabalhos de Hércules e apresenta sempre um teratomorfismo caracterizado pela triplicação de cabeças (de acordo com as versões extra-teogónicas), sem qualquer indício de hibridismo (em conformidade com a versão teogónica).

⁶⁶⁹ VERGÍLIO, *Eneida*, VI, 446-476.

⁶⁷⁰ VERGÍLIO, *Eneida*, I-IV.

⁶⁷¹ APOLODORO, *Biblioteca*, I, 3.2; VERGÍLIO, *Geórgicas*, IV, 485-506; OVÍDIO, *Metamorfoses*, X, 60-64.

Vide também GRIMAL, 1992, p. 341.

⁶⁷² GRIMAL, 1992, p. 83.

⁶⁷³ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, III, 43.





À esquerda: pormenor de mosaico com Cérbero. *Villa* de Marbella, Málaga (*Bætica*). À direita: pormenor de mosaico com Cérbero. Liria (*Tarraconensis*).

No primeiro mosaico, conservado *in situ* na *Villa* de Marbella⁶⁷⁴, o monstro ostenta três cabeças e duas patas dianteiras e tem a metade traseira do corpo parcialmente oculta por uma

caverna (indicativa da entrada subterrânea), da qual parece sair e à qual está preso por correntes e coleiras (demonstrativas da sua condição cativa). Todas as cabeças estão vigilantes e a ladrar, atestando o cumprimento das funções do animal que assim se afirma como eficaz guardião.

No segundo exemplar, oriundo de Liria (Valença) exposto no Museu Arqueológico Nacional⁶⁷⁵, Cérbero ostenta um único corpo, com número de membros aparentemente regular (apesar da posição em que se encontra não permitir a leitura cabal dos dois membros traseiros) e três cabeças, estando apenas uma delas (a central) a ladrar, pormenor que denuncia o seu progressivo amansamento. Sentada à entrada da caverna, a criatura tem a cabeça central acorrentada (em conformidade com a descrição de Ovídio⁶⁷⁶) e é puxada pelo herói, que exhibe a vigorosa nudez e a característica pele de leão sobre os ombros. Este prende-a por uma trela, enquanto brame uma clava no ar, em jeito de ameaça. Nesta figuração sobressai o domínio físico que o “herói humano” exerce sobre o feroz “monstro animal”.

⁶⁷⁴ Vide VOLUME II, p. 179 e 180.

⁶⁷⁵ Vide VOLUME II, p. 193 e 194.

⁶⁷⁶ OVÍDIO, *Metamorfoses*, X, 65-66: «o cão do Estígio, o dos três pescoços, / acorrentado pelo do meio».



1.2 – GIGANTISMOS

1.2.1.1 – Gigantismos humanos

– POLIFEMO

Polifemo era um Ciclope e, como tal, caracterizava-se por uma morfologia antropomórfica com teratomorfismo por gigantismo e ciclocefalia.



Polifemo (com três olhos).
Pormenor de mosaico
com Ulisses e Polifemo.
Séc. IV d.C. Vila del Casale.
Sicília. Itália.

[Da Terra e do Céu] nasceram também os Ciclopes [...]

[...] Eles eram, em tudo o resto, semelhantes aos deuses,
mas tinham um único olho no meio da testa.

HESÍODO, *Teogonia*, 139-145

Apesar do rigor descritivo impresso na literatura, as representações de Polifemo na arte figurativa do mosaico mostram usualmente o gigante com três olhos, em vez de um só, tal como se observa no emblema hispânico de Córdoba, no painel tunisino de El Djem e na composição italiana da Vila Romana del Casale, na Sicília. Ao contrário da visão monoftálmica, que constitui uma limitação de capacidades, esta multiplicação de olhos funciona como uma sobredotação da personagem pela superlativação dos seus poderes. Com efeito, os Ciclopes eram sempre apresentados como seres extremamente robustos, sendo que «em todas as suas obras havia força, violência e perícia»⁶⁷⁷. Ora a representação com maior quantidade de olhos do que a normal compreende não só uma visão mais apurada, mas também uma superior aptidão para a vigilância e para a atenção. Esta extrapolação de sentidos aumenta o potencial de risco no Ciclope Polifemo e valoriza o desempenho heróico de quem o defrontava e vencia. Aliás, para além da superioridade física desta portentosa criatura, os heróis tinham ainda de enfrentar o seu terrível perfil psicológico, marcado pela referida perícia e também pela índole maléfica, pois todos os Ciclopes eram «donos de um coração insolente»⁶⁷⁸ e cultivavam a arrogância e a sober-

⁶⁷⁷ HESÍODO, *Teogonia*, 146.

⁶⁷⁸ HESÍODO, *Teogonia*, 139.



ba, achando-se melhores do que Zeus e os bem-aventurados⁶⁷⁹. Como se não bastasse, estes monstros tinham modos rudes e hábitos primitivos, dado que viviam em grutas, alimentavam-se de carne crua – amiúde humana, o que constitui uma forma duplamente punível de antropofagia: o canibalismo –, eram socialmente desorganizados e sem lei⁶⁸⁰ (ainda que não fossem indigentes, pois dedicavam-se ao fabrico de armas⁶⁸¹ e à edificação das moradas de alguns deuses, como Ceres e Hades⁶⁸²) e praticavam actos de *hýbris* contra os humanos, matando e comendo todos quantos se atrevessem a pisar os seus domínios⁶⁸³. Neste sentido, Polifemo e os seus congéneres encarnavam o paradigma da correspondência entre a deformidade corporal, a distorção moral e a actuação imoral. No entanto, Homero realçou em Polifemo alguns hábitos que o tornavam diferente dos congéneres, pois, ao contrário deles, este dedicava-se à pastorícia, apascentava os animais, ordenhava-os, fabricava queijo e algumas alfaias queijeiras⁶⁸⁴, preferindo ainda viver isolado dos restantes monstros⁶⁸⁵. A primeira diferença afigura-se-nos como um sinal de maior evolução relativamente aos demais Ciclopes, já que a pecuária e a manufactura são actividades mais pacíficas do que o fabrico de material bélico (obviamente ligado à guerra) e mais livre do que a construção de habitações para os deuses superiores (que denuncia uma inferioridade e um servilismo). Já a segunda característica parece-nos conter um certo paradoxo, uma vez que o isolamento social pode ser antiteticamente entendido como uma virtude, quando se destina à reflexão e ao afastamento de uma realidade demasiado material e perniciosa, ou como um defeito, quando denuncia uma incapacidade de

⁶⁷⁹ **HOMERO**, *Odisseia*, IX, 106 e 275-276: «Nós, os Ciclopes, não queremos saber de Zeus detentor da égide, / nem dos outros bem-aventurados, pois somos melhores que eles.»

⁶⁸⁰ **HOMERO**, *Odisseia*, IX, 105 e 112. Sobre esta ausência de leis, *vide* **MORGAN**, 1984, p. 243-245.

⁶⁸¹ **VERGÍLIO** referiu que fabricavam as armas dos deuses e de alguns heróis, como Eneias, no interior da terra (**VERGÍLIO**, *Eneida*, VII, 416ss). **CLAUDIANO** confirmou esta última função dos Ciclopes (**CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, I, 175 e 251). *Vide* também **GRIMAL**, 1992, p. 86 e p. 384.

⁶⁸² **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, I, 238-239 e 114-118.

⁶⁸³ **VERGÍLIO**, *Eneida*, III, 991-1027.

⁶⁸⁴ **HOMERO**, *Odisseia*, IX, 216-223 e 237-251.

⁶⁸⁵ **HOMERO** contou que a maior parte dos Ciclopes não se dedicava à pastorícia nem à agricultura, deixando o gado e as terras por cultivar (**HOMERO**, *Odisseia*, IX, 116-124). No entanto, afirmou que Polifemo «sozinho apascentava / os seus rebanhos» (**HOMERO**, *Odisseia*, IX, 187-188).



integração no seio de uma colectividade (que normalmente implica organização e legislação, situações inexistentes nos Ciclopes). Na verdade, Homero parece igualmente ter vacilado entre estas duas hipóteses, pois considerou que o facto de Polifemo não conviver com os outros fazia dele, por um lado, «um monstro medonho»⁶⁸⁶, e, por outro, um ser mais metódico, hábil e quase civilizado.

Algures no limbo entre a barbárie e a civilização, Polifemo seria diferente dos demais Ciclopes e, talvez por isso, os artistas tenham entendido representá-lo de forma também diversa dos seus congéres, dotando-o com mais olhos. No entanto, embora beneficiasse de uma visão mais ampla, Polifemo não tinha maior previdência do que os heróis que o defrontaram. Montrando a discrepância entre as valências físicas e as capacidades intelectuais (num jogo de opostos entre o excesso de visão, enquanto sentido, e o defeito da previsão, enquanto raciocínio), o gigante deixou-se enganar por Ulisses, quando este regressou de Tróia com os companheiros, e bebeu o vinho que o herói lhe ofereceu, acabando por adormecer embriagado e vulnerável. Tendo previsto este desfecho, os troianos cegaram-no, triunfando neste episódio onde sobressai a valorização do raciocínio sobre a força e a vitória da astúcia sobre a estultícia⁶⁸⁷:

[Polifemo] é gigantesco e toca as altas estrelas. [...] Nutre-se das entranhas de infelizes e de sangue negro. [...] Despedaçava contra uma rocha os corpos de dois dos nossos [...]; vi-o comer os membros que ressumavam sangue negro e as articulações quentes a serem esmigalhadas sob os dentes. Mas não foi impunemente que ele fez isto: Ulisses não tolerou tais coisas [...]. Furámos com um pau agudo o olho enorme, o único que tinha, profundamente situado sob a torva fronte, qual escudo argólico ou lâmpada de Febo, e finalmente vingámos com alegria as almas dos companheiros.

VERGÍLIO, *Eneida*, III, 991-1027

Era este o episódio que surgia parcialmente ilustrado no mosaico de Tarragona⁶⁸⁸, já muito lacunar à época da descoberta mas que então ainda preservava a figura do Ciclope, sentado numa rocha, com um carneiro a seu lado (que evoca a pastorícia), uma vítima humana e algumas ossadas a seus pés (que alude à antropofagia),

⁶⁸⁶ HOMERO, *Odisseia*, IX, 190.

⁶⁸⁷ HOMERO, *Odisseia*, I, 68-73; VERGÍLIO, *Eneida*, III, 991-1027.

⁶⁸⁸ Vide VOLUME II, p. 210.



parecendo receber de Ulisses a ardilosa oferta do vinho, tal como se vê noutros mosaicos de Itália, onde Rosario Navarro Sáez crê ter sido executado este mosaico⁶⁸⁹.

Num episódio anterior, Polifemo demonstrou outra vulnerabilidade: enamorou-se por Galateia, filha de Nereu, suspendeu temporariamente os hábitos selvagens, adotou os modos rudes e embelezou o aspecto descuidado:

[...] aquele ser cruel, horrendo
 [...] que despreza o magno Olimpo e os deuses,
 sente que coisa é o amor. E dominado pelo poderoso desejo,
 abrasa-se de paixão, olvidado dos rebanhos e de suas grutas.
 Agora cuidas do teu aspecto, agora cuidas de ficar atraente,
 Polifemo, agora penteias o cabelo espetado com um ancinho,
 e já te encanta desbastar a barba hirsuta com uma foice,
 e ver na água o reflexo das feições ferozes, e ensaiar olhares.
 A paixão pela matança, a ferocidade, a sede intensa de sangue
 D esvanecem-se; e os barcos chegam e partem em segurança.
 [...] aos pés pousou o pinheiro que usava como cajado [...]
 e tomou a flauta composta por cem canas reunidas,
 os montes todos escutaram, escutaram também as ondas
 o seu tocar pastoril.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, XIII, 758-785.



Em cima: painel de mosaico com Polifemo e Galateia. Córdoba. Em baixo: pormenor de Polifemo, exibindo três olhos.

Aludindo a este amor primeiramente referido por Filoxeno de Citera (436 – 380 a.C.)⁶⁹⁰ e também ilustrado num mosaico muito fragmentário de Antioquia⁶⁹¹, o painel cordobês, oriundo da Plaza de la Corredera (hoje no Alcázar de los Reyes Cristianos⁶⁹²), mostra o gigante com três olhos e dimensões aproximadas das da Nereide, apesar de estar sentado sobre um rochedo que o coloca visualmente acima do nível dela. Este pormenor poderá expressar uma certa timidez do Ciclope ou uma ideia de que o amor é capaz de diminuir algumas diferenças entre os seres apaixonados. Além da escala mais proporcionada, o Ciclope revela sensibilidade musical, pois apresenta uma siringe

⁶⁸⁹ NAVARRO SÁEZ, 1979, p. 194 e 668.

⁶⁹⁰ FILOXENO DE CITERA, *O Ciclope* (apud BLANCO FREIJEIRO, 1959, p. 2).

⁶⁹¹ BLANCO FREIJEIRO, 1959, p. 3 e 5.

⁶⁹² Vide VOLUME II, p. 151.



agarrada ao cajado de pastor (atributos referidos por Ovídio). Sem, contudo, perder o aspecto rústico (cabelo crespo, rosto barbado, tez queimada pelo sol, gestos largos e nudez apenas coberta pela pele de felino sobre o colo), próprio da sua condição bárbara, bem diferenciado da delicada aparência de Galateia (cuidadosamente penteada, de feições finas, tez clara e gestos contidos), o monstro dá a conhecer a sua faceta humana mais nobre nesta ostentação de sentimentos e de capacidade de fruição estética (da beleza feminina e da harmonia musical). Talvez por isso a Nereide, elegantemente sentada sobre um grotesco *ketos* (do qual nos ocuparemos no capítulo sobre os híbridos⁶⁹³), se digne olhar directamente para ele, parecendo até seduzi-lo (a avaliar pelo modo como ajeita o próprio cabelo), atitude que se desvia da versão tradicional do mito idílico, marcada pelo repúdio da bela jovem em relação ao torpe monstro⁶⁹⁴, e que se aproxima mais da versão do poeta Luciano de Samosata, exposta no primeiro livro da obra *Diálogos Marinhos*, como bem notaram Antonio Blanco Freijeiro⁶⁹⁵ e Mercedes Durán⁶⁹⁶.

No centro de um mosaico de Itálica, hoje na colecção da Condessa de Lebrija, tem sido identificado⁶⁹⁷ um busto de Polifemo, com siringe, cujo restauro da cabeça suscita dúvidas. Todavia, como a composição representa os amores de Zeus e não existe relação directa entre o gigante e o tema (já que a ligação entre o deus e os Ciclopes se limita à libertação destes por aquele, que deles recebeu, como gratidão, o trovão e os raios), parece-nos pouco provável a inclusão de tal personagem neste contexto e assaz despropositado o protagonismo que nela assume. Assim, pensamos que a figura axial poderá ser interpretada como o próprio Zeus metamorfoseado em Sátiro, evocando os múltiplos envoltórios que teve com as Ninfas, sendo que a sua união com Antíope (consumada em metamorfose) se encontra também registada neste mosaico.

⁶⁹³ Vide *infra*, p. 387.

⁶⁹⁴ Numa passagem da obra *Metamorfoses* (XII, 742-745), o poeta Ovídio atribui a Galateia o seguinte desabafo: «a mim, que sou filha de Nereu, a quem a azulada Dóris deu à luz, que estou segura por uma multidão de irmãs, não me foi lícito escapar à paixão do Ciclope, a não ser com tanto sofrimento».

⁶⁹⁵ BLANCO FREJEIRO, 1959, p. 5.

⁶⁹⁶ DURÁN PENEDO, 1993, p. 103.

⁶⁹⁷ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ *et Alii*, 1986, p. 103 e 110; LÓPEZ MONTEAGUDO, in AA.VV., 2010, p. 120.



1.3 – NANISMOS

1.2.1 – Nanismos humanos

– PIGMEUS

Os Pigmeus míticos caracterizam-se por uma morfologia antropomórfica com teratomorfismo por estatura ínfima e desproporção de membros (caracterizada por uma redução das pernas e dos braços, e por uma amplificação da cabeça – macrocefalia –, e ocasionalmente dos genitais masculinos – macrofalia – e dos seios femininos – macromastia).

As suas representações gráficas contêm certas variantes que decorrem da criatividade e dos modelos utilizados por cada artista⁶⁹⁸. Com efeito, raras obras de arte (sobretudo gregas arcaicas⁶⁹⁹) apresentam homens muito pequenos, mas correctamente proporcionados, que constituem miniaturas de adultos normais; outras peças denunciam uma inspiração na



Pormenor de vaso ático de figuras vermelhas com Pigmeu anão acondroplásico. Atribuído ao pintor Brygos. State Hermitage Museum. São Petersburgo. Rússia.

fisionomia infantil; a maior parte, no entanto, revela uma referência na anatomia anã⁷⁰⁰ por acondroplasia⁷⁰¹ ou por pseudoacondroplasia⁷⁰², consoante apresenta

⁶⁹⁸ BOISSEL, 2007, p. 184, 188-191, 194-204. A autora distingue sobretudo dois tipos físicos nas representações dos Pigmeus: os “clássicos” (caracterizados pela proporção regular dos seus membros) e os “grotescos” (caracterizados pelas deformidades e desproporções).

⁶⁹⁹ BOISSEL, 2007, p. 183.

⁷⁰⁰ Ismérie BOISSEL também reconhece a possibilidade de uma inspiração dos artesãos em pessoas anãs, mas não faz qualquer distinção entre as manifestações de acondroplasia ou pseudoacondroplasia, mencionando somente a primeira. (Cfr. BOISSEL, 2007, p. 331-337)

⁷⁰¹ Para uma definição do termo *ACONDROPLASIA*, uide *NANISMO* no Glossário

⁷⁰² Para uma definição do termo *PSEUDO-ACONDROPLASIA*, uide *NANISMO* no Glossário.



desproporções acompanhadas de deformações mais ou menos ligeiras nos braços e nas pernas, no tronco e no crânio, ou apenas no último.

De facto, nos mosaicos romanos hispânicos não há qualquer indício de referenciação directa e inequívoca a Pigmeus reais, o que aliás não será de estranhar pois se é certo que este povo era conhecido à época (ainda que de modo muito insuficiente), também é óbvio que a esmagadora maioria dos romanos jamais teria visto, pelo menos ao vivo, um único representante⁷⁰³. Assim, a ideia geral sobre estes homens seria tão vaga quanto fantasiosa, porquanto resultaria «da adulteração de um conhecimento concreto», fosse ele proveniente de um vago relato de antiga viagem por terras africanas⁷⁰⁴, ou até de «algo longinquamente aprendido dos Egípcios»⁷⁰⁵.

Os próprios naturalistas coevos fizeram alusões muito lacónicas à aparência dos Pigmeus, assumidamente baseadas numa tradição oral e nunca no contacto directo com o povo. Referindo-se apenas à sua diminuta estatura e abstendo-se de outras caracterizações fisionómicas, Aristóteles garantiu que se tratavam «realmente de uma raça de homens, os quais, como se assegura, são baixinhos»⁷⁰⁶; Homero adjectivou-os de «trispitanos»⁷⁰⁷, por medirem apenas três palmos de altura; Plínio-o-Velho parafraseou os autores gregos e esclareceu «que não ultrapassam os três palmos de altura, ou seja, três dodrantes»⁷⁰⁸; Pompónio Mela asseverou que eram «uma raça muito pequena»⁷⁰⁹; Estrabão escreveu «que medem três palmos»⁷¹⁰; Ctésias de Cnidos

⁷⁰³ **BOISSEL**, 2007, p. 184, 216-217 e 332.

⁷⁰⁴ O povo Pigmeu foi redescoberto em África, nas proximidades do rio Uele (território da actual República Democrática do Congo), no ano de 1870, por George August Schweinfurth. Vide **LEROI**, 2009, p. 205 e **BOISSEL**, 2007, p. 178.

⁷⁰⁵ **LEROI**, 2009, p. 207. O autor acrescenta que «quase um milhar de anos antes de Homero, Pépi II, da sexta dinastia, escrevera a um dos generais instando-o a cuidar de um pigmeu encontrado numa expedição às Florestas Meridionais». Também Ismérie **BOISSEL** refere este facto histórico relatado no túmulo do faraó (**BOISSEL**, 2007, P. 218).

⁷⁰⁶ **ARISTÓTELES**, *História dos Animais*, VIII, 597a.

⁷⁰⁷ **HOMERO**, *Ilíada*, III, 3-6.

⁷⁰⁸ **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, VII: II, 26-27.

⁷⁰⁹ **MELA**, *Corografia*, III, VIII, 81 (*apud* **BOISSEL**, 2007, p. 191).

⁷¹⁰ **ESTRABÃO**, *Geografia*, II, I, 9 (*apud* **BOISSEL**, 2007, p. 192).



descreveu-os como homens de «pele negra», com «dois palmos de altura», muito feios e com cabelos tão longos que lhes serviam para tapar os corpos nus⁷¹¹; Cláudio Eliano não se pronunciou sobre o seu aspecto fisionómico⁷¹² e, num registo alheio a estes entrecos enciclopédicos, Santo Agostinho comentou apenas que «só tinham um côvado de altura.»⁷¹³ Para esta ínfima estatura, só Aristóteles arriscou uma explicação de ordem natural, sem qualquer contaminação arcana, alvitando que se tratasse de uma malformação gestativa.⁷¹⁴

Geograficamente distantes – alguns «situados nos confins do mundo habitado e do ecúmeno», ou seja, devidamente acantonados em regiões «marginais, desconhecidas e inexploradas»⁷¹⁵ –, os Pigmeus foram, por conseguinte, reinventados com compleições físicas engendradas no cruzamento entre os nanismos reais e as extrapolações próprias da imaginação, resultando como figuras caracterizadas por distorções burlescas que se prestavam a representações cómicas. Aliás, a excessiva dimensão com que normalmente eram concebidos os seus órgãos reprodutores denuncia não apenas o gosto dos gregos e, sobretudo, dos romanos, pelo erotismo, mas também a vulgarização da ideia, algo mítica e ancestral, de que os indígenas não europeus, habituados à nudez quotidiana, teriam um maior apetite sexual e seriam dotados de atributos mais generosos do que os europeus.⁷¹⁶ Obviamente, estas situações compreendiam um paradoxal entendimento da desmesura como indicador positivo de vigor e fertilidade, e como indício negativo de luxúria e barbárie.

Para além destas peculiaridades físicas, a arte e a literatura traçam um perfil psicológico e uma condição civilizacional para os Pigmeus que os mostra como um povo particularmente aguerrido e de hábitos bastante primitivos, pois para além de se envolverem em constantes lutas contra a fauna, viviam em cavernas – segundo

⁷¹¹ CTÉSIAS, *História da Índia*, 21 (apud **BOISSEL**, 2007, p. 192).

⁷¹² Cfr. **ELIANO**, *História dos Animais*, XV, 29.

⁷¹³ SANTO AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, XVI, 8 (apud **ECO**, 2007, p. 114 e **BOISSEL**, 2007, p. 186).

⁷¹⁴ **ARISTÓTELES**, *História dos Animais*, II, 8 (748b-749a)

⁷¹⁵ **BOISSEL**, 2007, p. 215. A autora acrescenta que consoante os autores os Pigmeus viviam no Egipto ou na Índia, na Trácia ou em Caria. (**BOISSEL**, 2007, p. 212-215).

⁷¹⁶ **BOISSEL**, 2007, p. 197-200.



Aristóteles⁷¹⁷ – ou, na melhor das hipóteses, em casas feitas de barro, penas e cascas de ovo –, como garantiu Plínio-o-Velho⁷¹⁸ –, sendo que uma e outra hipóteses evidenciavam a diferença em relação à grandiosidade arquitectónica das habitações dos gregos e dos romanos.

Apesar do seu alegado primitivismo civilizacional, os Pigmeus eram concebidos como um povo perseverante na eterna luta com o seu *factum* (fosse ele encarado enquanto fenómeno migratório natural, ou enquanto castigo divino pelos actos de *hýbris* da Pigmeia Gerana metamorfoseada em grou por Hera, como expusemos anteriormente), marcado por um forte espírito comunitário, regido por um estado monárquico liderado por uma rainha⁷¹⁹ e devoto às suas divindades autóctones (geralmente identificadas com os deuses da mitologia egípcia). Afigurando-se como uma sociedade de culto matriarcal, os homens prestariam vassalagem a uma mulher e garantiriam a subsistência, ocupando-se da caça, da pesca, da agricultura e da defesa dos campos cultivados contra as invasões dos grous.

Este imaginário sobre os Pigmeus foi registado nos mosaicos romanos de um modo assaz exagerado e jocoso, próprio da *Vis Comica*. Ultrapassando a referenciação nas artes grega e etrusca⁷²⁰, estas composições recriam ambientes ribeirinhos, com juncos, nelúmbos, lótus e palmeiras, onde um ou mais grupos de indivíduos se envolvem em várias tarefas, tais como afugentar ou matar aves de grande porte⁷²¹, crocodilos e hipopótamos, pescar (nas margens ou na água, a pé ou em embarcações de diferentes géneros, como barcos com velas de papiro, folhas e ânforas), ou transportar vários

⁷¹⁷ **ARISTÓTELES**, *História dos Animais*, VIII, 597a.

⁷¹⁸ **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, VII: II, 26-27.

⁷¹⁹ **ELIANO**, *História dos Animais*, XV, 29 e **ATENEU DE NÁUCRATIS**, *Deinosofistas*, IX, 49 (393 e-f), *apud* **BOISSEL**, 2007, p. 227.

⁷²⁰ **BOISSEL**, 2007, p. 183.

⁷²¹ À semelhança do que acontece com as figuras dos Pigmeus, os mosaicos mostram aves com aspectos variados. Este pormenor pode ser diferentemente interpretado como registo de espécies animais diferentes, ou como marca autoral dos artesãos e das oficinas que os conceberam.



objectos de uso quotidiano (sobretudo ânforas)⁷²². A fauna, a flora e alguns elementos arquitectónicos (como faróis) constituem claros indicadores da localização destes eventos no continente africano – mais especificamente no Egipto e nas margens do rio Nilo, justificando assim a designação dos registos como “cenas nilóticas”. Ainda que por vezes as personagens pareçam agir descoordenadamente, todas contribuem para causas comuns: a expulsão das aves, que devolve a tranquilidade à população e evita a devastação dos campos cultivados; a caça destes e doutros animais, e a pesca, que asseguram a alimentação de todos. Neste sentido, as representações nilóticas contemplam não apenas as geranomaquias míticas, mas também várias outras actividades quotidianas e extra mitológicas que reforçam o quadro de dificuldades enfrentadas pelos Pigmeus.

Tais figurações musivas ocupam normalmente posições marginais, animando molduras de extensas composições mitológicas e formando narrativas com forte dinamismo visual, atestando não só a sua perfeita adequação plástica e dimensional a espaços de largura exígua, mas também a prática corrente do entrosamento de uma realidade fantasiada com uma fantasia objectivada. Mais raramente os Pigmeus protagonizam composições centrais de pequenas medidas.

Na Península Ibérica os mosaicos com Pigmeus até agora encontrados obedecem aos padrões iconográficos referidos, mostrando, contudo, algumas diferenças estilísticas e cromáticas indicativas de autorias e de cronologias diversas, bem como pontuais especificidades temáticas decorrentes dos critérios da encomenda. Curiosamente, todos os exemplares descobertos estão localizados em regiões do interior, próximas de rios.

O pavimento hispânico com Pigmeus mais antigo é o *Mosaico de Seleuctus et Anthus*, datável de finais do séc. II d.C., oriundo de Sagasta, em Mérida, e exposto no Museo Nacional de Arte Romano daquela cidade⁷²³. Seguindo a tipologia decorativa mais comumente observada nesta arte, as figuras dispõem-se ao longo da cercadura,

⁷²² Sobre as actividades quotidianas averbadas nos mosaicos nilóticos, *vide* todo o capítulo III («Les travaux et les jours») de **BOISSEL**, 2007, p. 294-325.

⁷²³ *Vide* VOLUME II, p. 28-30.



exceptuando a parte inferior desta, que é dominada por uma paisagem onde Pégaso e Belerofonte assistem à agonia da Quimera. As personagens nilóticas são tratadas em bicromia (preto e branco), com consideráveis valores gráficos. Parecem pertencer todas ao sexo masculino – exceptuando a figura central entronizada na parte superior, que poderá representar a rainha pigmeia – e assumem características fisionómicas variadas, sendo que umas têm aparência infantil, outras assemelham-se a homens adultos francamente pequenos mas razoavelmente proporcionados (aparentemente acometidos por pseudoacondroplasia) e outras ainda apresentam deformações grotescas, que parecem caricaturas de acondroplasia, eivadas de forte erotismo pela dimensão exagerada dos falos. Os elementos deste imenso grupo estão empenhados na pesca, seguindo a bordo das suas embarcações, ou na caça a grous e a crocodilos, correndo no seu encalço munidos de arcos e flechas.



Pormenor da moldura do mosaico de *Seleuctus et Anthus*, com Pigmeus acometidos por acondroplasia e pseudoacondroplasia, e um crocodilo. Calle del Portillo, Sagasta, Mérida (*Conuentus Emeritensis, Lusitania*).

O frenético bulício dos Pigmeus, que os exalta como povo resistente e viril (ainda que primitivo e rude, passível até de representação jocosa), contrasta com o estatismo dos restantes temas integrados neste grande conjunto musivo. Uma vez que todos representam, de modos diferentes, situações de triunfo, este constitui-se como uma representação narrativa da conquista constante desse triunfo. Situada, portanto, no tempo presente e tendo implícita uma recorrência sazonal, a vitória dos Pigmeus aproxima-se do tempo cíclico e sequencial das Estações do Ano, averbadas nos cantos do mosaico, e distancia-se das vitórias das demais personagens, alcançadas ora no tempo passado (morte da Quimera, após a sua perseguição por Belerofonte e por Pégaso), ora no tempo futuro (imortalização da Obra poética e do seu autor).



Um outro mosaico hispânico, igualmente datável do séc. II e conservado *in situ* em Itálica, exhibe vários Pigmeus numa extensa moldura bicroma que envolve um cortejo de Neptuno⁷²⁴. Em ambos os registos, identicamente concebidos com admirável dinamismo narrativo, está uma vez mais implícita a ideia de triunfo (do deus sobre as demais criaturas marinhas e dos Pigmeus sobre os animais nilóticos), sendo que a água constitui o segundo elemento de ligação entre o tema periférico (representado em ambiente ribeirinho, denunciado pela presença de um farol) e o central (reportado a um contexto marinho afastado da costa). Os Pigmeus apresentam traços fisionómicos idênticos aos do mosaico anterior e ocupam-se com as suas actividades quotidianas, alvejando grou e crocodilos com arcos e flechas (na parte superior da moldura), com lanças e arpões (na parte esquerda e na inferior), com tridentes e bipeñas, ou machados duplos – *labrys* – (na parte inferior), ou pescando com cana (na parte direita). Alguns utilizam crocodilos como transporte para perseguirem as aves (na parte esquerda), outros montam nos grou para perseguirem crocodilos (na parte inferior), outros tentam escapar às investidas daqueles animais e trepam às palmeiras (na parte inferior, à esquerda), outros mais defendem-se de bicadas nos olhos (em baixo, à esquerda) e outros ainda fogem de hipopótamos (na parte direita). Um deles, porém, é fustigado por uma ave que o pisa e bica as nádegas (em cima, à esquerda).



Pormenor da moldura do mosaico de Neptuno, com Pigmeus, grua e crocodilo. Itálica (*Domus de Neptuno*), Santiponce, Sevilha (*Conuentus Hispalensis, Bætica*).

Nesta activa representação, onde se verifica um único caso de derrota, os Pigmeus sobressaem, uma vez mais, como incansáveis sobreviventes numa Natureza que se mostra duplamente hostil e generosa, ameaçadora e compensadora, repleta de

⁷²⁴ Vide VOLUME II, p. 86 e 88.

animais que podem constituir um perigo, mas que também podem ser fontes de alimento e coadjuvantes. Assim se evidencia também que a extinção ou a sobrevivência da espécie humana depende da sua inteligência e da sua capacidade para enfrentar as situações adversas (mediante a concepção, a produção e o manuseamento de artefactos, ou através da utilização da flora e da fauna em benefício próprio).

A mesma temática da caça aos grous e da pesca surge representada num outro mosaico bicromo itálico da *Domus da Exædra*⁷²⁵. Este, no entanto, salienta-se pelo facto de ser o único pavimento hispânico onde os Pigmeus surgem como tema singular. O exíguo espaço da composição está totalmente preenchido com homens, aves, peixes, um golfinho, um choco e plantas aquáticas, vislumbrando-se ainda alguns traços de ondulação, aleatoriamente colocados entre as figuras que se dispõem em todas as direcções.



Mosaico com Pigmeus, grous e peixes. Itálica (*Domus da Exædra*), Santiponce, Sevilha (*Conuentus Hispalensis, Bætica*).

A profusão decorativa, indicadora de *horror uacui* e marcada pela dinâmica caótica das personagens e pela indefinição do meio (onde não se distingue a terra da água), denuncia a dificuldade que os mosaicistas terão sentido na adaptação de um tema geralmente tratado nas estreitas e longas faixas das molduras a um formato mais largo e curto, portanto menos favorável ao modo narrativo. No entanto, esta situação não invalidou a replicação de alguns pormenores de

acção característicos destas figurações. Com efeito, os Pigmeus – todos representados no masculino, mas com vários tamanhos e diferentes idades – desempenham as actividades costumeiras: um deles, montado numa ave (que quase parece

⁷²⁵ Vide VOLUME II, p. 89.

domesticada), apanha um golfinho com arpão; outro, equilibrando-se num só pé sobre o dorso de um grou, pesca um pequeno peixe com cana; o mais velho, barbado e com falo proeminente, caça um grou com lança, demonstrando um vigor próprio da juventude; um último jaz por terra, bicado nas nádegas por uma ave. Nesta representação picaresca da vida e da morte, da virilidade e da fragilidade, da vitória e da derrota, sobrevém o tom crítico e ridicularizante com que os povos civilizados e de estatura mais alta se referiam aos povos considerados bárbaros e de estatura mais baixa. A constatação da diferença fez-se, pois, pela inferiorização e pelo escárnio do outro, o que se torna ainda mais evidente numa composição onde ele surge no centro das atenções.

Noutro mosaico ibérico, já datável do séc. III, encontrado na Travesía de Pedro María Plano e hoje no Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)⁷²⁶, surgem vários Pigmeus em duas bandas exteriores de uma vasta composição que congrega um tema órfico com cenas báquicas, de vindima, de cinegética e de pugilato. Estas figuras destacam-se de todas as congéneres contempladas até ao momento, pelo facto de apresentarem corpos mais esguios, aparentemente normais e adultos, isentos de qualquer patologia congénita, não obstante a clara desproporção geral sentida na comparação com as aves, que têm exactamente a mesma altura. Também a suposta representação da prática sacrificial de grou em altar, que José María Alvarez Martínez acredita estar averbada num dos frisos⁷²⁷, será única no *corpus* musivo do território em apreço e constitui um interessante pormenor de registo de rituais eventualmente religiosos deste povo.

O denominador comum às diversas temáticas deste conjunto parece ser novamente a ideia de vitória⁷²⁸: Orfeu triunfa sobre as feras; Dioniso (representado por Sileno, por

⁷²⁶ Vide VOLUME II, p. 32 e 34.

⁷²⁷ ALVAREZ MARTÍNEZ, 1990, p. 41. Ismérie BOISSEL não faz qualquer referência a esta cena. (Cfr. BOISSEL, 2007, p. 177-343)

⁷²⁸ Cfr. CAETANO, 2009, Vol. I, p. 87 e 88. A propósito da conjugação destas temáticas, a autora refere que são «aparentemente inconciliáveis entre si, mas que, no seu todo, acabam por edificar um discurso coerente, assente em motivos que estavam, então, na moda». Fora a «correlação entre o tema órfico e o dionisíaco», que «em determinadas circunstâncias costumam surgir associados», Maria Teresa



Pã, pela ménade e pela vindima) triunfa sobre os indianos (estando esse triunfo simbolizado pelo pequeno cortejo); um pugilista triunfa sobre os adversários (sendo que o seu triunfo está simbolizado pela palma que recebe); os caçadores triunfam sobre as presas; e os Pigmeus triunfam sobre os grou. A congregação dos Mistérios Órficos, dos Mistérios Báquicos e dos rituais dos Pigmeus neste mosaico faz dele uma obra essencialmente oriental mas de abrangência religiosa mista – o que não será de admirar no Homem romano, que facilmente agregava algumas características de religiões estranhas à sua.

Num mosaico policromo mais tardio, já datável do séc. IV e proveniente dos *Balnea* de uma *uilla* rústica em Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba)⁷²⁹, hoje no Museo Arqueológico daquela cidade, conservam-se alguns Pigmeus em dois dos quatro semicírculos originais (correspondentes a antigos absidíolos) adjacentes ao quadrado central, onde se vê a divindade tutelar do rio Nilo. A relação entre os dois temas aquáticos e a sua adequação à funcionalidade termal do espaço arquitectónico que decoram são óbvias.

À excepção de uma, todas as figuras remanescentes são masculinas e cada qual está acompanhada de uma ou mais inscrições em latim vulgar (com imprecisões ortográficas), que identificam a situação representada como uma tragicomédia rara em mosaicos romanos e até agora única no território hispânico: no painel semicircular superior estão três Pigmeus; o da esquerda tem um imenso falo, está prostrado e é atacado por uma grua que lhe bica o baixo-ventre. Chama-se Cervio⁷³⁰ e é pai de Gerião⁷³¹, o Pigmeu que se lhe segue e de quem se despede. Este exhibe também um

CAETANO parece não reconhecer outras motivações para esta eclética representação e afirma mesmo que «no século III as fontes estariam já suficientemente dispersas e, conseqüentemente, passíveis de utilizar no âmbito da livre recriação temática».

⁷²⁹ Vide VOLUME II, p. 134 e 135.

⁷³⁰ Na inscrição lê-se «SV [sic SVM] / CERBIO [sic CERBIOS]», que significa «Sou Cervio». Sobre a leitura, vide **CABALLER GONZÁLEZ**, 2001, p. 111-127; **LÓPEZ PALOMO**, 1985, p. 105-115; **LÓPEZ PALOMO**, 2007, p. 145-156; **BOISSEL**, 2007, p. 229 e 230.

⁷³¹ Na inscrição lê-se «E FILI GERIO / VALE», que significa «Ai, Gério, filho meu, adeus!» Vide *Ibidem*.



grande membro viril e tenta acudir ao pai, enquanto lhe ordena que se levante⁷³². À direita vê-se Mastale⁷³³ (esposa de Cervio e mãe de Gerião), com fartos seios nus, correndo em auxílio da família e lamentando-se da desgraça⁷³⁴. O painel lateral direito mostra outros três Pigmeus entre duas palmeiras, tentando a custo transportar um grou com lanças e uma corda. Enquanto isso, mantêm um diálogo aparentemente relacionado com o trabalho cinegético de que se ocupam.⁷³⁵ Infelizmente perderam-se os outros dois registos deste mosaico, mas é de crer que contivessem mais cenas protagonizadas por Pigmeus.



Semicírculo superior do mosaico nilótico, com família de Pigmeus e grua. Termas da *Villa* de Fuente Álamo, Puente Genil, Córdoba (*Conuentus Cordubensis, Bætica*).

Se até agora os mosaicos observados têm somente apresentado os Pigmeus nas suas habituais actividades de caça e pesca – que são, afinal uma reprodução mais ou menos fantasiosa da realidade sazonal ou quotidiana deste povo e da sua tenaz luta pela subsistência –, este conjunto apresenta também uma encenação parodiante do drama de uma família pigmeia, cujos nomes e graus de parentesco estão identificados, juntamente com os respectivos discursos que proferem: a mulher é a esposa, tem

⁷³² Na inscrição lê-se «SVBDVC / TE PATER», que significa «Levanta-te, Pai!» *Vide Ibidem*.

⁷³³ Na inscrição lê-se «VXOR MASTA/LE», que significa literalmente «A esposa Mastale». *Vide Ibidem*.

⁷³⁴ Na inscrição lê-se «AI [sic EI] MISE/RA DECOLLATA / SO [sic SVM]», que significa literalmente «Ai, pobre de mim, que perco a cabeça!» *Vide Ibidem*.

⁷³⁵ O da esquerda diz «ET TV ERE SVMA [sic SVME]», que significa «Tu também, mestre, aquietá-a!»; o do meio diz «E [sic HEM] IMPORTVNA», que significa «Ai, que inoportuna!»; o último diz «TIMIO [sic TIMEO] NE VECTI [sic VECTIM] FRANGA [sic FRANGAM]», que significa literalmente «Temo quebrar a alavanca». *Vide Ibidem* e também **BOISSEL**, p. 260-261.



atributos físicos que sugerem uma certa fogosidade (o nome, *Mastale*, alude ao grande peito) e assume verbalmente a sua falta de ponderação (entendível como uma propensão para a luxúria); o homem adulto é o marido, tem um membro viril extremamente dotado e assume-se como vítima (o ataque da ave na púbis deixa-o desvalido e o nome *Ceruio* – cervo, ou veado – confirma-o como doravante incapaz de satisfazer o desejo da esposa); o rapaz é o filho extremoso que presta um duplo auxílio ao progenitor, ajudando-o fisicamente a libertar-se da grande ave e dando-lhe ânimo moral, numa demonstração de solidariedade de género que o leva a ordenar que se “levante” da queda em desgraça provocada pela impotência. O seu nome, *Gerio*, evoca o de Gerona – a Pigmeia castigada por Juno – e o de Gerião – o trigêmeo defensor do património familiar. Na primeira hipótese, o rapaz poderá destacar-se como o assassino da Pigmeia metamorfoseada em grua e na segunda possibilidade poderá simbolizar a coesão da família em momentos de risco, uma vez que Gerião podia ser interpretado como metáfora de união fraterna, *in extremis*.

Segundo Ismérie Boissel, a cena do ataque da ave à integridade viril do pai e do socorro prestado pelo filho repete-se noutro mosaico pavimental de uma *domus* em Amphissa (Grécia), datável do séc. III, que integra inscrições em grego⁷³⁶. Embora o modelo de representação seja diferente e as inscrições estejam em línguas diversas – factos que parecem afastar a possibilidade de uma origem iconográfica comum –, esta coincidência temática poderá indicar uma tendência generalizada na Antiguidade para a sátira libidinosa sobre os Pigmeus.

Não obstante as duas grandes lacunas, pode-se imaginar uma sequência narrativa original entre os quatroemicírculos do mosaico hispânico⁷³⁷, talvez baseada num

⁷³⁶ BOISSEL, 2007, p. 230-231.

⁷³⁷ Partilham desta opinião André DAVIAULT, Janine LANCHÁ e Luis Alberto LÓPEZ PALOMO (*Un mosaico con inscripciones, Puente Genil (Córdoba)*, Publicaciones de la Casa de Velázquez, Madrid, 1987, p. 18, 28 e 31, *apud* BOISSEL, 2007, p. 261), bem como Maria Jesús CABALLER GONZÁLEZ (CABALLER GONZÁLEZ, 2001, p. 111-127) e ainda Maria Teresa CAETANO (CAETANO, 2009, Vol. I, p. 206-207). Estas últimas autoras propõem uma interpretação das representações e das inscrições como registos de pendor sexual que podem indicar a utilização profana e debochada do espaço arquitectónico absidado.



guião de peça de teatro em quatro actos⁷³⁸, comprometida entre a tragédia e a comédia e com sentido moralizante, ou de uma obra literária eventualmente perdida⁷³⁹. No entanto, é também possível que cada registo figurado contivesse uma estória independente⁷⁴⁰. Seja como for, os dois que subsistem têm em comum os transtornos que os grous provocam nos Pigmeus e o carácter mordaz, sub-repticiamente moralista e social, desses desenlaces. Neste sentido, o mosaico permite fazer a ponte entre as representações de Pigmeus e algumas *drôleries* medievais.

⁷³⁸ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, in NEIRA *et Alii*, 2010, p. 106.

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ BOISSEL, 2007, p. 262.



2 – FIGURAÇÕES HÍBRIDAS

2.1 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS

2.1.1 – Hibridismos entre humanos e não humanos

– CENTAUROS

Na sua origem grega, os Centauros eram morfologicamente compostos por uma aglutinação antropomórfica até à cintura e equina a partir daí, ostentando um número de membros anormal em mamíferos, formado por seis pares – um superior, outro anterior e um último posterior –, locomovendo-se de modo quadrúpede e mantendo a parte humana liberta e hábil. Já em contexto romano passaram a ser contempladas conjugações análogas entre



Centauro lutando com um Lápita. c. 447-438 a.C. Métopa do Parténon, Atenas. Grécia.

a espécie humana e diferentes mamíferos quadrúpedes, sendo que aos primevos Hipocentauros (homens-equinos) se juntaram os Bucentauros (homens-bovinos), os Capricentauros (homens-caprinos) e, mais tardiamente, os Onocentauros (homens-asininos). Em qualquer das variantes híbridas, a aparência dos Centauros é bizarra, grotesca, algo desarticulada, corpulenta e brutal. Este aspecto estranho era concebido como uma característica de nascença, sintomaticamente reveladora da índole desordeira e feroz⁷⁴¹ destas criaturas, bem como da sua inexorável ligação simbólica ao mundo terreno, material e pouco elevado em termos espirituais.

Os primeiros Centauros equídeos seriam filhos de Ixíon, rei dos Lápitais, e da nuvem Néfele⁷⁴² (à qual Zeus havia dado a forma de Hera)⁷⁴³. Habitavam em grutas da Arcádia

⁷⁴¹ OVÍDIO, *Metamorfoses*, XII, 211 e 219: «os ferozes filhos da Nuvem»; «Êurito, ó mais feroz dos ferozes Centauros».

⁷⁴² OVÍDIO, *Metamorfoses*, XII, 210 e 211.

⁷⁴³ GRIMAL, 2004, p. 82.



e da Tessália – portanto num *locus* afastado da civilização –, viviam numa sociedade mista e normalmente acasalavam entre si (embora se verifiquem casos de tentativa de rapto e violação de humanas por Centauros machos, como quase aconteceu com Hipodâmia, noiva de Pirítoo, com Mnesímaque, noiva de Hércules, com Dejanira, filha de Eneu, rei de Calidão, e com a virgem Atalanta, filha do arcádio Íaso).⁷⁴⁴ Os filhos destas relações interespecíficas eram semelhantes aos progenitores, situação pouco frequente nas mitologias, onde normalmente os filhos diferem da(s) espécie(s) dos seus pais⁷⁴⁵. Tais particularidades revelam um interessante sentido de família, de grupo e até de identidade social, o que, porém, não é garantia de cumprimento de quaisquer regras comportamentais próprias das sociedades desenvolvidas. Estes indivíduos eram quase selvagens, sem outra ocupação além da luxúria, da caça e do combate desorganizado (centauromaquia)⁷⁴⁶, dados ao uso excessivo da força em detrimento da inteligência⁷⁴⁷ (características da parte equina⁷⁴⁸), movidos pelos instintos desenfreados⁷⁴⁹, acometidos por violentas pulsões carnis e habituados a comer carne crua e a abusar do vinho⁷⁵⁰ puro (ou seja, não diluído com água)⁷⁵¹, o que transformava a sua sociedade num exemplo de desordem, caos e devassidão, bastante próxima das sociedades primitivas e bárbaras, ainda distantes do conceito de civilização. Neste sentido, os Centauros – descritos por Valeriano como paradigma da «luxúria da vida humana»⁷⁵² – constituíram-se como alegorias do Homem em estágio de evolução inferior, civilizacionalmente atrasado e entregue a uma vida marginal quando comparada com a que levavam os restantes cidadãos helenizados e romanizados. Aliás, já em contexto cristão, Clemente de Alexandria «compara la doble naturaleza del centauro

⁷⁴⁴ GRIMAL, 2004, p. 82; MORGAN, 1984, p. 215-217.

⁷⁴⁵ Vide *supra*, p. 42. Vide também MORGAN, 1984, p. 209.

⁷⁴⁶ Vide, por exemplo, a batalha entre os Centauros e os Lápitais in OVÍDIO, *Metamorfoses*, XII, 210-458.

⁷⁴⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 181 e 182; BELFIORE, 2010, p. 212-214.

⁷⁴⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 171.

⁷⁴⁹ VILASEÑOR SEBASTIÁN, 2009, p. 159.

⁷⁵⁰ HIGINO, *Fábulas*, XXXIII; OVÍDIO, *Metamorfoses*, XII, 242; APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.4. Vide também MORGAN, 1984, p. 212 e 213.

⁷⁵¹ GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 909 e 910.

⁷⁵² VALERIANO, *Hieroglífica*, IV (apud VILASEÑOR SEBASTIÁN, 2009, p. 159).



en general con la nuestra»⁷⁵³:

Se existe uma função própria à natureza peculiar de cada criatura, como a do boi, a do cavalo e a do cão, qual diremos que é a função peculiar do homem? A mim parece que este se assemelha ao centauro (uma ficção do povo de Tessália), composto de uma parte racional e de outra irracional, de alma e de corpo. Pois bem, o corpo trabalha o solo e rastreia-o; por seu turno, a alma ergue-se diante de Dios: se educada na verdadeira filosofia, corre em direcção aos seus congéneres superiores, afastando-se dos prazeres da carne, e além destes, dos afazeres e do medo.

Clemente de ALEXANDRIA, *Miscelânea*, I, 15754

A carga essencialmente negativa dos Centauros perdurou, por conseguinte, além da Antiguidade, sendo que na Idade Média se estendeu ao campo religioso, tornando-se exemplo de ameaça para o Cristianismo. A este propósito, refere o *Fisiólogo* (grego) que os Onocentauros são como «el varón de corazón engañoso, inconstante en todos sus caminos. Así son los actos del alma de los males mercaderes [...]. Y se parecerán a jumentos insensatos. [...]»⁷⁵⁵ A mesma obra acrescenta que o profeta Isaías (740 a.C. – 681 a.C.) vaticinara mesmo a insurreição destes híbridos contra a cidade da Babilónia, pelo que eles «representan a nuestros enemigos».⁷⁵⁶ No entanto, não se descartava a possibilidade da redenção destas “bestas”, tal como demonstra um mosaico bizantino de Séforis, datável do séc. VI. Nele está representado um Centauro com *nebris* pelos ombros, cingida por fíbula, em conformidade com a iconografia romana, mas ostentando, ao alto, a inscrição em grego «ΘΕΟΣΒΟΗΘΟΣ», que significa «Deus Ajuda». Sendo portador de uma mensagem contextualizável no culto cristão, esta criatura poderá simbolizar a «esperanza de la victoria escatológica.»⁷⁵⁷ Esta ideia parece



Pormenor de mosaico bizantino com Centauro redentor. Séc. VI d.C. Casa do Festival do Nilo. Séforis. Israel

⁷⁵³ FIGUERAS, 2004 b, p. 246 e 247.

⁷⁵⁴ *Apud* FIGUERAS, 2004 b, p. 246 e 247.

⁷⁵⁵ ANÓNIMO, *Fisiólogo*, XV.

⁷⁵⁶ ANÓNIMO, *Fisiólogo*, XV, referindo ISAÍAS, 13, 21.

⁷⁵⁷ FIGUERAS, 2000 a, p. 270. *Vide* ainda FIGUERAS, 2000 a, p. 265-266 e FIGUERAS, 2004 b, p. 245-247.

ganhar mais força perante a existência de dois Centauros que constituíam excepções à regra da simbólica negativa destes híbridos⁷⁵⁸: Folo (filho de Sileno e de uma Nífa⁷⁵⁹)



Quíron ensinando Aquiles a tocar lira. Pormenor de fresco proveniente de Herculano. Séc. II a.C. Museu Arqueológico Nacional Nápoles, Itália.

e Quíron (filho de Cróno⁷⁶⁰ / Saturno⁷⁶¹ e de Fílira).

Nascidos de progenitores diferentes daqueles que fundaram a raça centáurea, estes dois congêneres poderiam facilmente ser encarados como pagãos a quem o Deus do cristianismo não negaria a Salvação: notabilizaram-se como coadjuvantes de alguns heróis, regiam-se pelo raciocínio, pela cultura e pelas boas

acções, apesar de manterem alguns hábitos primitivos, como viver em cavernas e comer carne crua⁷⁶². Quíron, por exemplo, considerado «o mais justo dos Centauros»⁷⁶³, tinha esposa e adoptou Aquiles (filho

de Peleu)⁷⁶⁴; conhecia as propriedades medicinais das plantas⁷⁶⁵ (sendo que a centáurea recebeu o seu nome a partir da espécie animal a que pertencia o “bom híbrido”) e ensinou-as ao filho adoptivo e a Esculápio (padroeiro da Medicina); também ensinou Aquiles a caçar, para que este sobrevivesse ainda em tenra idade, e iniciou-o na prática do canto com lira, através da qual o herói aprendeu as virtudes morais. Pela sua boa índole, Quíron, que era imortal, foi tornado mortal por Prometeu – situação paradoxalmente considerada como uma benesse, na medida em que o

⁷⁵⁸ Vide **MORGAN**, 1984, p. 210-213. Cfr. **MORAND**, 1994, p. 109. A autora reconhece a possibilidade de os dois Hipocentauros do mosaico báquico de Alcolea terem «um valor psicopompo», por comparação com os dois Centauros portadores do *clipeus* com epitáfio num sarcófago de Nápoles, referido por R. TURCAN in *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 210, Paris, 1966, pl. 5^a.

⁷⁵⁹ **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 5.4.

⁷⁶⁰ **APOLODORO**, *Biblioteca*, I, 2.4.

⁷⁶¹ **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, VII, (LVI) 196.

⁷⁶² **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 5.4.

⁷⁶³ **HOMERO**, *Ilíada*, XI, 830-832.

⁷⁶⁴ **APOLÓNIO DE RODES**, *A Viagem dos Argonautas*, I, 554-558.

⁷⁶⁵ Sobre os conhecimentos farmacêuticos de Quíron, *vide*, por exemplo, **HOMERO**, *Ilíada*, XI, 830-832; **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, VII, (LVI) 196. *Vide* também **BELFIORE**, 2010, p. 215.



Centauro havia sido ferido por Hércules, de modo accidental mas incurável e perpétuo, sendo a morte uma salvação para esse sofrimento crónico.⁷⁶⁶ O justo Centauro foi ainda homenageado com uma Constelação celeste própria. Sábio, taumaturgo e virtuoso, Quíron é, pois, o redentor dos Centauros e a esperança da elevação espiritual e da salvação do Homem.

Ainda que as fontes sejam lacunares relativamente às Centauros, parece-nos igualmente possível entrever nelas um sentido positivo, em virtude da sua maternidade e da sua suposta fidelidade conjugal. De facto, não é conhecida qualquer versão da mitologia que as penalize ou castigue directamente, como acontece com os seus congéneres masculinos que foram, em parte, mortos por Hércules⁷⁶⁷ e por Ceneo⁷⁶⁸, façanha que consagrou os autores como heróis e que constituiu um acto de triunfo da virtude sobre o vício.

A vivência familiar e os hábitos sociais dos Centauros são claramente reconhecíveis no mosaico hispânico de Écija, datável da segunda metade do séc. II d.C. e conservado no Museo Histórico Municipal daquela localidade.⁷⁶⁹ Nele estão representados dois casais de Centauros puxando a quadriga triunfal do deus Baco, à semelhança do que acontece nos mosaicos tunisinos de Acholla e Thysdrus e no mosaico italiano da Tenuta di Fiorano (conservado no Museu do Vaticano), fórmula que remonta à arte grega⁷⁷⁰ e que se difundiu no Império romano em contextos funerários alto-imperiais⁷⁷¹. O contexto báquico em que as figuras foram integradas denuncia a propensão destes seres para a embriaguez e para os comportamentos desregrados. As suas atitudes são, aliás, reveladoras da desordem social em que vivem, pois cada par

⁷⁶⁶ **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 5.4. O autor referiu os nomes dos Centauros Anquio e Agrio.

⁷⁶⁷ **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 5.4. O autor acrescentou que também Folo morreu accidentalmente com uma flecha que acabara de extrair do cadáver de um outro Centauro e que manuseou sem perícia, deixando-a cair no próprio pé. Apiedado de Folo, Hércules providenciou-lhe um funeral digno.

⁷⁶⁸ **APOLÓNIO DE RODES**, *A Viagem dos Argonautas*, I, 59-61.

⁷⁶⁹ *Vide* VOLUME II, p. 165.

⁷⁷⁰ **GRIMAL**, 2004, p. 121 e 122.

⁷⁷¹ **FOURCHER**, «Le char de Dionysos», *C.M.G.R.*, II, Picard, Paris, 1973, p. 57 e ss (*apud* **DURÁN PENEDO**, 1993, p. 113 e **GUARDIA PONS**, 1992, p. 355).



segue uma direcção oposta, sendo que o casal da direita vai a galope para esse lado e o casal da esquerda toma o rumo correspondente. A esta dessincronização junta-se o facto de cada um tocar o seu instrumento musical de forma diferente, o que parece resultar numa certa cacofonia. Apesar da desarticulação geral, este mosaico destaca a propensão familiar e conjugal dos Centauros, própria dos humanos, único valor social destes indivíduos híbridos.

De igual modo, a ligação destes seres ao ciclo báquico, ao transe da embriaguez e da música festiva é reforçada nos mosaicos policromos de Alcolea (Museo Arqueológico de Córdoba)⁷⁷² e da *uilla* de Noheda (Cuenca, *in situ*)⁷⁷³, o primeiro dos quais datável do último quartel do Séc. II e o último da segunda metade do século IV d.C. Estando em ambos ausentes as suas companheiras, no mosaico cordobês os dois Hipocentauros puxam o carro da divindade sem demonstrar qualquer esforço, empinando as patas dianteiras como se dançassem, enquanto seguram os seus atributos (o da esquerda leva um cesto e um cajado, e o da direita uma pandeireta⁷⁷⁴). No mosaico de La Noheda os quatro Hipocentauros fazem pleno uso da força equestre masculina para deslocar o carro de Baco. Exibem corpos robustos, rostos hirsutos e cabeleiras em desalinho, tocam instrumentos desencontrados (siringe / flauta dupla / flauta dupla / siringe) e seguem em pares desordeiros para lados opostos, como acontece no mosaico de Écija.

Ainda em ambiente báquico, mas fora do cortejo da divindade, três outros mosaicos hispalenses integram Hipocentauros em composições reticuladas datáveis da segunda metade do Séc. II, ou de inícios do Séc. III d.C. O primeiro tesselado, em depósito no Museo Arqueológico Provincial de Sevilha⁷⁷⁵, apresenta os híbridos, as demais personagens (Sártiros, Pã, Sileno, Ménades) e os vários elementos evocativos do culto dionisiaco (folhas de hera cordiforme, lagar de vinho) isolados no seu espaço da malha geométrica. Apesar de apartados, os Centauros surgem afrontados e parecem unidos pela

⁷⁷² Vide VOLUME II, p. 124 e 125.

⁷⁷³ Vide VOLUME II, p. 203-205.

⁷⁷⁴ GARCÍA Y BELLIDO, 1965, p. 7ss e BLAZQUEZ MARTÍNEZ, 1981, p. 41. Cfr. MORAND, 1994, p. 107.

⁷⁷⁵ Vide VOLUME II, p. 100.



música, sendo que o da esquerda toca uma flauta dupla e o da direita eleva os braços, dançando ambos com as patas dianteiras empinadas e os corpos contorcidos.

No segundo mosaico, conservado na *Domus* do Planetário⁷⁷⁶, quatro Hipocentauros surgem integrados nos quadrados de canto, intercalados com felinos e Sátiros, em torno de Dioniso e Ariadne. Apresentam-se em movimento, com as nébrides esvoaçando pelos ombros, como se corressem para o interior da composição, levando consigo *kraters*, cajados e talvez alguns instrumentos musicais entretanto perdidos.



Pormenor do Hipocentauro do canto superior esquerdo do mosaico da *Domus* do Planetário. Itálica (*Bætica*).

No terceiro mosaico da *Domus* de Neptuno⁷⁷⁷, o Hipocentauro ocupa um lugar periférico no extenso reticulado que inventaria o reportório báquico. Funcionando como elemento numérico e referencial de uma lata iconografia, esta criatura barbada e de corpo robusto segue a galope e agita um tosco ramo na mão direita, fazendo esvoaçar a nébride atrás de si.

Num último mosaico hispalense contemporâneo dos anteriores, entretanto destruído⁷⁷⁸, figurava mais um Hipocentauro inscrito na malha circular que compunha a orla de uma cena de circo. Arredado do ambiente báquico, marcava presença entre outros animais reais, na sua maioria usados em espetáculos de arena, e entre vários bustos antropomórficos com personificações das Musas e das Estações do Ano. Com os primeiros tinha a afinidade da natureza selvagem, própria da sua parte bestial; com as segundas tinha a afinidade de uma arte (a música), própria da sua parte humana; com as terceiras tinha a afinidade do tempo eternamente revivido, próprio da sua condição mitológica (como espécie imortal e como personagem submetida a um catasterismo), podendo a sua presença neste conjunto aludir à Constelação do Centauro⁷⁷⁹.

⁷⁷⁶ Vide VOLUME II, p. 90.

⁷⁷⁷ Vide VOLUME II, p. 108.

⁷⁷⁸ Vide VOLUME II, p. 106 e 107.

⁷⁷⁹ Cfr. **MAÑAS ROMERO** (no prelo), p. 88. A autora diz tratar-se da “Constelação Sagitário”.

O Mosaico do Calendário, proveniente de Hellín (Albacete, hoje no Museo Arqueológico Nacional), datável da primeira metade do séc. III d.C.⁷⁸⁰, elenca as principais espécies de Centauros terrestres, em analogia com os Signos zodiacais, com as Constelações e com as Estações do ano correspondentes:

- O mês de Abril (identificado pelas capitais «APR», que abreviam a designação latina APRILIS) está representado por um nédio Bucentauro com chifres de bovídeo, montado por uma Ninfa (certamente uma Méliade⁷⁸¹) com a *aura uelificans*, em alusão ao signo *Touro* (♉ – o segundo do zodíaco);
- O mês de Agosto (com as iniciais «AVG», do latim AVGVSTVS) é personificado por um Hipocentauro montado pela deusa caçadora Diana⁷⁸², ambos segurando flechas, em referência à constelação estival *Flecha*;
- O mês de Novembro (com a abreviatura «NOV», de NOVEMBER) apresenta outro Hipocentauro, munido de arco e flecha, que evoca o signo *Sagitário* (♐ – o nono da sequência zodiacal);
- O mês de Dezembro é personificado por um Capricentauro com vestígios de chifres de caprídeo (à direita), montado por uma figura humana feminina armada com lança (talvez Atalanta, a caçadora devota à deusa Artemisa/Diana⁷⁸³), referente ao signo *Capricórnio* (♑ – o décimo do zodíaco).

Afirmando-se como híbridos aglutinados, estes três géneros de Centauros diferem das restantes alegorias estelares e temporais (zodiacais, mensais e sazonais) do pavimento, caracterizadas por formas puras (Estações), ou por morfologias híbridas justapostas (signo de *Escorpião*⁷⁸⁴ e Génios de Maio e Setembro⁷⁸⁵).

⁷⁸⁰ Vide VOLUME II, p. 253-255.

⁷⁸¹ Vide GRIMAL, 2004, p. 300 e 331.

⁷⁸² DURÁN PENEDO, 1993, p. 202.

⁷⁸³ Vide GRIMAL, 2004, p. 51.

⁷⁸⁴ Vide *infra*, p. 211 e 212.

⁷⁸⁵ Vide *infra*, p. 244.



Num outro mosaico datável de finais do séc. III d.C. e proveniente de *Complutum* (Alcalá de Henares, hoje no Museo Arqueológico Nacional de Madrid)⁷⁸⁶ surge um Hipocentauro, munido de *pedum* e lança, junto ao emblema central onde o herói Aquiles (opositor dos troianos) derrota a amazona Pentesileia (apoiente dos troianos)⁷⁸⁷. O posicionamento do animal mítico no lado correspondente à figura masculina leva-nos a presumir que se trate do Centauro Quíron, tutor do herói. A sua presença neste conjunto concorre para o sentido apotropaico dos demais elementos híbridos (Medusa em duplicado), antropomórficos (Estações do Ano), zoomórficos (felinos e bovinos), florais e vegetalistas que envolvem a cena de combate e que parecem favorecer o vencedor.

De época já tardia, datando provavelmente do Séc. V, um derradeiro Hipocentauro integra a moldura de uma composição com tema báquico, muito arruinada, originária da *Villa* de Pesquero, hoje no Museo Arqueológico de Badajoz.⁷⁸⁸ Toda a orla é percorrida por círculos de folhagem de acanto e vinha, que servem de poiso a aves e que funcionam como fundo a cenas de caçada protagonizadas por *putti* arqueiros e domadores de feras e pelo próprio Centauro, que subjuga um felino pela frente, sem qualquer dificuldade. A ligação dos Centauros à caça foi cedo atestada nos pavimentos gregos, como provam os mosaicos de seixos de Sicyone (Séc. IV a.C.) e de Corinto (Séc. V a.C.)⁷⁸⁹, e continuou a vigorar na iconografia local, como atesta um tesselado actualmente exposto no Museu de Corinto (Séc. III d.C.).



Pormenor do Hipocentauro na moldura do mosaico de *Villa* de Pesquero. Pueblonuevo del Guadiana (*Conuentus Hispalensis. Bætica*).



Pormenor de friso musivo com Hipocentauro caçador. Séc. III d.C. Museu de Corinto. Grécia.

⁷⁸⁶ Vide VOLUME II, p. 238 e 239.

⁷⁸⁷ HIGINO, *Fábulas*, 107-112. Vide também GRIMAL, 2004, p. 35-39 e 366.

⁷⁸⁸ Vide VOLUME II, p. 117.

⁷⁸⁹ GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 909; DUNBABIN, 2006, p. 6.



– MINOTAURO

Desde a sua origem minóica⁷⁹⁰ até à Idade Média, o Minotauro foi sempre representado com uma morfologia aglutinada, composta por uma parte taurina capitular (alargada a toda a cabeça na arte grega e ocasionalmente resumida a dois chifres na arte romana), e pelo corpo humano⁷⁹¹, diferindo dos Bucentauros pela distribuição inversa das partes e pela redução do hibridismo zoomórfico⁷⁹². Tal dissemelhança afigura-se-nos particularmente relevante, na medida em que confere à criatura um aspecto físico menos corpulento (ainda que a sua anatomia antropomórfica fosse bastante musculada) e uma capacidade intelectual aprioristicamente muito inferior em relação aos Centauros taurinos. De facto, estes eram dotados de inteligência humana e podiam fazer bom uso dela, embora normalmente optassem por entorpecê-la com vinho e preferissem ceder aos instintos da sua porção animal; por seu turno, o Minotauro não tinha o dom da reflexão e estava privado do livre arbítrio, ficando a sua humanidade circunscrita à forma inferior⁷⁹³, a sua acção depen-

⁷⁹⁰ GRIMAL, 2004, p. 314.

⁷⁹¹ APOLODORO, *Biblioteca*, III, 1.4.

⁷⁹² Não obstante, assinalamos alguns casos já medievais e renascentistas de representações do Minotauro como um Bucentauro: dois deles podem ser vistos nas iluminuras do original francês e da cópia flamenga do fólio 20r do *Liber Floridus*, de Lambert de Saint-Omer (*vide supra*, p. 126), e um terceiro pode ser contemplado numa pintura do Mestre da Capela Velha (Maître des Cassoni Campana), datável de c. 1500 – 1525, no Musée du Petit Palais, em Avinhão. Nestas versões é privilegiada a parte humana superior, ficando a parte taurina relegada para a zona inferior do corpo.

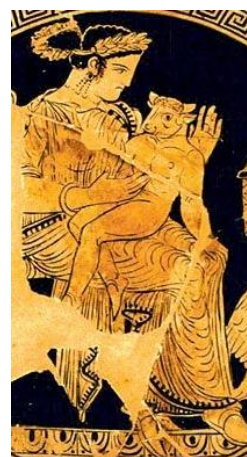
⁷⁹³ Aqui usamos a expressão “forma inferior” com um sentido que vai além da óbvia referência à parte do corpo abaixo da cabeça. Efectivamente, contemplamos também a conotação terrena, material e inferior da corporalidade, face à conotação celeste, sublimada e superior da espiritualidade. Neste sentido, reportamo-nos às palavras do Imperador Juliano II (331 – 363 d.C.): «o homem é a inteligência, é a sabedoria, é [...] como um génio, que nós dizemos residir na parte superior do nosso corpo, e que nos eleva desta terra em direcção ao nosso parentesco celeste.» (JULIANO, *Discurso I*, 1) Este raciocínio expressa de modo claro o pensamento antropocêntrico das Civilizações Clássicas, por oposição à concepção das Civilizações Pré-Clássicas, que se revelava mais integracionista do Homem na Natureza e mais admiradora das capacidades próprias dos restantes animais, ao ponto da urdidura de divindades teriomórficas. Com efeito, no Egipto Faraónico a imagem do Minotauro não teria representado o mesmo valor irracional que veio a assumir na Grécia e na Roma Antigas. *Vide supra*, p. 46.



dente do impulso animalesco e a sua liberdade confinada a um espaço intransponível para o seu limitado discernimento: o Labirinto de Knossos⁷⁹⁴, na ilha de Creta.⁷⁹⁵

Arquitectado por Dédalo a mando do rei Minos, padrasto do monstro, este sinuoso cárcere erguido no coração da cidade⁷⁹⁶ representava o paradigma da Obra humana, porquanto subentendia uma concepção inteligente, que a tornava inalcançável pela besta, e «um objectivo racional», que visava «encobrir a vergonha da família régia»⁷⁹⁷. Efectivamente, o Minotauro envergonhava o soberano não tanto pelo aspecto disforme, mas sobretudo por ser fruto da relação extra-conjugal da rainha Pasífae com um touro que Poseidon havia oferecido ao monarca com intuito sacrificial, devendo Minos imolá-lo em honra do deus⁷⁹⁸, o que acabou por não fazer.

Agora, o opróbrio da família crescera: estava à vista de todos, pela estranheza do monstro biforme, o imundo adultério da mãe. Minos decide expulsar a vergonha para o seu matrimónio e fechá-la numa casa complexíssima, de aposentos nas trevas. Celebérrimo pelo seu talento na arte da arquitectura, Dédalo encarrega-se da obra, baralha os sinais e faz o olhar enganar-se em retorcidas curvas e contracurvas de corredores sem conta [...] os inumeráveis corredores de equívocos.



OVÍDIO, *Metamorfoses*, VIII, 155-167

Pasífae com Minotauro (em criança) ao colo. Pormenor de *kylix* de figuras vermelhas. c. 340 -320 a.C. B.N.P. França.

No seu aspecto híbrido, o Minotauro simbolizava os vários actos de *hýbris* cometidos não apenas pela sua progenitora, mas também pelo seu padrasto: da mãe carregava «a culpa da luxúria»⁷⁹⁹, do adultério e da ligação aberrante entre a espécie humana (cuja inteligência ficara aturdida pela paixão⁸⁰⁰) e a espécie taurina (cuja irracionalidade nata

⁷⁹⁴ PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, I, 27.10.

⁷⁹⁵ Vide *supra*, p. 123-125.

⁷⁹⁶ APOLODORO, *Biblioteca*, III, 1.4. Sobre a localização urbana deste *locus*, vide MORGAN, 1984, p. 226.

⁷⁹⁷ KERÉNYI, 2008, p. 88.

⁷⁹⁸ APOLODORO, *Biblioteca*, III, 1.3 e 4.

⁷⁹⁹ BAYARD, 2008, p. 30.

⁸⁰⁰ Na versão do mitógrafo romano Higino, o amor contranatural de Pasífae pelo touro foi inspirado por Vénus como castigo pelo facto da rainha ter passado vários anos sem fazer as devidas oferendas à deusa.



havia impedido o animal de perceber que se unia a uma mulher disfarçada de vaca e não a uma verdadeira vaca⁸⁰¹); do padrasto carregava a culpa de este não ter cumprido a determinação do deus Poseidon (guardando o touro sacrificial para si).⁸⁰²

A forma bizarra do Minotauro constituía uma somatização do castigo dos Homens que desprezam o dom da inteligência, que se nivelam com os seres irracionais e que ousam desafiar os deuses. Mas o estigma não se limitava ao plano físico e estendia-se também à própria designação identitária, já que o nome da criatura foi quase esquecido e o seu cognome eternamente lembrado⁸⁰³: na verdade, o Minotauro chamava-se Astérion⁸⁰⁴, tal como o anterior «soberano dos cretenses»⁸⁰⁵ que morreu sem descendência própria⁸⁰⁶ e cujo trono veio a ser ocupado por Minos, seu enteado⁸⁰⁷. A condição de enteado de um rei não era o único ponto em comum entre Minos e o Minotauro, já que aquele também era filho de um touro, animal em que Zeus se metamorfoseara para possuir Europa, antes de esta se casar com o monarca de Creta.⁸⁰⁸ Assim, o Minotauro era repudiado pelo seu padrasto não só por lembrá-lo do adultério da esposa, mas igualmente por recordá-lo da sua própria natureza semi-

(HIGINO, *Fábulas*, 40-43) Esta explicação acrescenta mais uma culpa ao extenso role de responsabilidades que a figura feminina teve na desgraça mitológica.

⁸⁰¹ **APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 1.4; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, VIII, 131-133. Pasífae contou com a cumplicidade de Dédalo, que lhe fabricou a máscara bovina.

⁸⁰² Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT concentram a maior parte das responsabilidades na figura de Minos e concluem que o Minotauro «simboliza um estado psíquico, o domínio perverso de Minos», considerando que «Pasífae está também na origem da perversidade de Minos; simboliza um amor culpado, um desejo injusto, um domínio indevido, a falta, recalcada e oculta no inconsciente do labirinto». (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 452) Vide também **MORGAN**, 1982, p. 226.

⁸⁰³ De acordo com a explicação de Pausanias, o termo Minotauro significa, literalmente, “o touro de Minos” – *Tauron ton Mino* (**PAUSANIAS**, *Descrição da Grécia*, I, 24.1 e III, 18.10-16). Esta designação denuncia a prevalência da sua condição taurina sobre a humana.

⁸⁰⁴ **APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 1.4.

⁸⁰⁵ **APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 1.2.

⁸⁰⁶ Astérion casou com Europa e adoptou os filhos que esta havia tido de Zeus: Minos, Sarpedon e Radamantis. (**APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 1.1 e 2)

⁸⁰⁷ **APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 1.3.

⁸⁰⁸ **APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 1.1.



taurina. Neste sentido, torna-se óbvia a razão da insígnia real de Minos ser o crescente lunar, de pontas voltadas para cima⁸⁰⁹ (tal como se conserva à entrada do Palácio de Knossos), que encobre a imagem dos chifres de Zeus transmutado em touro.

A simbologia negativa do Minotauro não se resumia, porém, ao inculcamento dos actos alheios, alargando-se à culpa dos actos pessoais. Com efeito, periodicamente o monstro devorava vários jovens cretenses que lhe eram oferecidos em sacrifício⁸¹⁰, constituindo a antropofagia – em especial o canibalismo – um dos mais terríveis actos de *hýbris* (apesar de bastante improvável numa criatura com cabeça de animal herbívoro...). Quando Teseu entrou no Labirinto para matar o monstro que comprometia a juventude, a regeneração e a continuidade do reino⁸¹¹, iniciou-se nos mistérios do conhecimento humano⁸¹² (na sua dupla essência racional e irracional⁸¹³) e consagrou-se herói na luta contra o paradigma da bestialidade⁸¹⁴.

Quatro mosaicos hispânicos ilustram o episódio em que Teseu defrontou o Minotauro. Curiosamente, nenhum deles contempla o momento exacto da vitória do humano sobre a besta (como sucede em certas representações de outros episódios mitológicos como o de Belerofonte matando a Quimera⁸¹⁵), deixando o desfecho apenas implícito na subjugação do segundo pelo primeiro (situação mais clara na maioria dos casos e menos evidente no painel de Alcolea⁸¹⁶). A representação do desferimento do golpe letal constituiria uma imagem de inquestionável violência, mas tal situação não seria propriamente repudiada pelas mentalidades romanas, bastante habituadas aos sangrentos *ludi circenses*, onde se travavam lutas mortais entre gladiadores, entre

⁸⁰⁹ ALVES, 2007, p. 43 e BAYARD, 2008, p. 10 e 30-31.

⁸¹⁰ PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, I, 27.10.

⁸¹¹ *Vide supra*, p. 133 e 134.

⁸¹² *Vide supra*, p. 123-126, 133 e 134.

⁸¹³ BAYARD, 2008, p. 30.

⁸¹⁴ BAYARD, 2008, p. 14, 30, 44 e 76. *Vide supra*, p. 123-125.

⁸¹⁵ *Vide* em particular os casos de Mértola, Gerona e Ucero (VOLUME II, p. 75, 214 e 233-234, respectivamente). Sobre o assunto, *vide supra*, p. 134-139 e ainda *infra*, p. 223 e 224.

⁸¹⁶ *Vide* VOLUME II, p. 130.



animais selvagens e até entre humanos e feras (em muitas ocasiões compreendendo uma *damnatio ad bestias*⁸¹⁷). Presumimos, por conseguinte, que a escolha da imagem do combate entre o humano e o semi-humano (que é uma actuação longa e progressiva) em detrimento da imagem do assassinato do último pelo anterior (que é um acto rápido e definitivo) revelará uma preferência generalizada pela continuidade temporal da provação do herói, como se o prolongamento da peleja (feita eterna na obra de arte) exigisse do homem puro uma valentia e uma resistência inesgotáveis, quase tão sobre-humanas quanto as do homem híbrido.⁸¹⁸ Assim perpetuada para os *domini* que fruía estes mosaicos diariamente, tal luta simbolizaria as provações que os proprietários, puros e invictos, tinham de enfrentar ao longo das suas vidas e que lhes eram provocadas por homens impuros e praticantes de actos de *hýbris*...

Só no exemplar de Torre de Palma⁸¹⁹ vemos o Minotauro com a cabeça completamente taurina, figurando nos demais pavimentos com a cabeça humana e apenas ornada de chifres. Também este pavimento lusitano mostra o animal com o corpo mais robusto e trigueiro de todos – ainda que o do herói seja identicamente musculado. Nos restantes mosaicos as compleições são mais moderadas nas duas figuras, parecendo não haver uma desvantagem do humano em relação ao híbrido. Nesta retórica equidade de capacidades e de resistências físicas Teseu sobressai pelo uso de uma clâmide (acessório típico dos heróis, que adorna e dignifica a nudez dos vencedores, por oposição à nudez absoluta e ultrajante dos vencidos) e pelo porte de uma arma, que pode ser uma clava (Alcolea⁸²⁰) ou um *pedum* (Torre de Palma e Itálica⁸²¹) – ambos artefactos rudimentares mas que subentendem a concepção e o manuseamento

⁸¹⁷ Sobre o tema da *damnatio ad bestias*, uide **GILHUS**, 2006, p. 183-187 e **CAETANO**, 2009, Vol. I, p. 246-259.

⁸¹⁸ Esta preferência não se confina, aliás, ao tema em apreço, alargando-se a outros combates heróicos entre humanos e meio-humanos – como alguns compreendidos nos Doze Trabalhos de Hércules (uide *supra*, p. 128 e 129) – e exclusivamente entre humanos – como o confronto de Eneias e Turno (uide *supra*, p. 139-141).

⁸¹⁹ Vide VOLUME II, p. 67 e 68.

⁸²⁰ Vide VOLUME II, p. 130.

⁸²¹ Vide VOLUME II, p. 93. O grau de destruição do mosaico não permite asseverar o pormenor.



exclusivo pelo ser dotado de maior inteligência. Outrossim, a estratégia de luta (nas vertentes de ataque e de defesa) desenvolvida por cada um dos intervenientes demonstra os seus diferentes perfis psicológicos:

Em Alcolea o herói agarra o Minotauro pela nuca e eleva a clava para o agredir na cabeça, enquanto se equilibra na perna esquerda e tenta soltar a direita das mãos do monstro. Assim, o híbrido ataca um membro inferior do humano (mostrando a sua estratégia “baixa”) e este defende-se atacando o membro superior do híbrido (o que demonstra uma estratégia “elevada”).

Em Pamplona⁸²² e em Torre de Palma (e talvez ainda em Itálica, mas a destruição do mosaico não permite asseverar), vemos o herói a agarrar um chifre do monstro, deixando-o prostrado, com um joelho por terra (como no mosaico de igual temática conservado no Museu de Viena, em Áustria) e agarrando-se a um braço (Pamplona) ou a uma perna de Teseu (Torre de Palma). Tal acto é particularmente simbólico, na medida em que «agarrar o touro pelos chifres e dominar o animal, é impor a sua vontade e também vencer em si as pulsões primárias, o que equivale a transformar-se no mestre da luz, seja ela lunar ou solar»⁸²³.



Painel com Teseu dominando o Minotauro pelo chifre. Torre de Palma. Monforte (Conuentus Pacensis. Lusitania).

A referência aos dois grandes astros, a Lua e o Sol, encontra sentido na própria conjugação de símbolos que sobressai da associação do Minotauro ao Labirinto nos mosaicos de Alcolea, Itálica e Pamplona, subordinados à temática do confronto, e também nos dois pavimentos de Conimbriga, que mostram apenas a cabeça taurina⁸²⁴

⁸²² Vide VOLUME II, p. 201.

⁸²³ BAYARD, 2008, p. 31. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.

⁸²⁴ Vide VOLUME II, p. 61.

e o busto híbrido⁸²⁵ do monstro. De facto, nestes cinco exemplares os chifres apresentam-se em posição frontal, formando o crescente lunar, e a arquitectura está representada em planta de meandros, circular (Pamplona) ou quadrada (Alcolea e Conimbriga), e organizada em quatro secções, prefigurando uma suástica curva ou recta ao centro. Este pormenor, até agora aparentemente desatendido, parece-nos sobremaneira importante, pois permite ligar o Labirinto não apenas a rituais iniciáticos gnósticos, mas especificamente aos cultos da Lua⁸²⁶ e do Sol⁸²⁷ (já que a suástica



Mosaico da *Domus* dos Repuxos. Conimbriga (*Conuentus Scallabitanus*. Lusitania).

constituía um símbolo solar e rotativo, com sentido de regeneração, de origem grega⁸²⁸).

Não será, pois, casual que no eixo deste “sol giratório” surja a imagem do “crescente lunar”, permitindo uma leitura dialéctica entre a Luz e a Escuridão. Assim, através da luta contra o Minotauro e da ajuda inteligente de Ariadne (a meia-irmã do monstro, que ensinou a Teseu como encontrar a saída do Labirinto⁸²⁹), o herói sucedeu na sua demanda, sobreviveu e regressou à Luz, passando «directamente do

efémero ao eterno, do profano ao sagrado».⁸³⁰

⁸²⁵ Vide VOLUME II, p. 62.

⁸²⁶ Este culto podia ser centrado na figura de Zeus-taurino. No entanto, o grego Pausanias identifica a mãe do Minotauro, Pasífae, com a deusa lunar Selene, podendo indicar uma conjugação cultual entre Zeus e Pasífae-Selene: «Pasífae é o título de Selene; não é uma deusa local cultuada pelo povo Tamalai.» (PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, III, 26.1)

⁸²⁷ Por seu turno, este culto poderia ser centrado na figura do deus solar Hélios, pai de Pasífae.

⁸²⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 622-623.

⁸²⁹ HIGINO, *Fábulas*, 43.

⁸³⁰ BAYARD, 2008, p. 44.



– Pã

Sendo originariamente uma divindade local dos pastores arcádicos⁸³¹ e não constando da *Teogonia* de Hesíodo, Pã acabou por ser acolhido nos Olimpos grego e romano⁸³², não obstante a resistência de autores como Cícero, que negavam liminarmente a sua condição divina.⁸³³

Concebida *ab initio* com uma morfologia híbrida antropológica e zoomórfica caprídea, a figura nem sempre foi representada com proporções humanas e animais fixas, podendo mais raramente ostentar cabeça de bode e mais frequentemente cabeça de homem hirsuto com chifres e orelhas de caprídeo, tronco e membros superiores geralmente humanos e membros inferiores ora totalmente caprínos, ora parcialmente humanos, surgindo muitas vezes dotado de proeminentes atributos viris. Em época romana tardia ocorreram esporádicas variantes que lhe privilegiaram o aspecto humano e reduziram a fasquia animal aos chifres e aos cascos. Contudo, e diferentemente dos Capricentauros, Pã não apresentava um número anormal de membros, afirmando-se como ser de posição erecta e locomoção bípede, com plena habilidade humana e sem qualquer prejuízo para a sua destreza animal.



Pormenor de Pã (com cabeça, cauda e cascos inferiores de bode). *Krater* ático de figuras vermelhas. Primeira metade do Séc. V a.C. MFA. Boston. Canadá.

A dupla natureza humana e caprídea da personagem terá suscitado reacções diversas no seio bucólico em que surgiu e no meio urbano em que veio a ser integrada. No

⁸³¹ VERGÍLIO, *Geórgicas*, III, 553; APOLODORO, *Biblioteca*, Epit. 7.38; OVÍDIO, *Metamorfoses*, 689-712.

⁸³² A paternidade mais comumente reconhecida a Pã é o deus Hermes. Contudo, outras personalidades divinas e humanas foram indigitadas como seus progenitores, tais como Zeus, Éter, Crono, Úrano e um simples pastor arcádio (GRIMAL, 2004, p. 346). Por sua vez, a mãe de Pã foi diferentemente referida como a filha de Dríope (cujo nome não é revelado) e a esposa de Ulisses (Penélope). Cfr. ANÓNIMO, *Hino Homérico* (apud GRIMAL, 2004, p. 345); HIGINO, *Fábulas*, 224; APOLODORO, *Biblioteca*, Epit. 7.38.

⁸³³ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, III, 43.



primeiro terá sido entendida como a expressão mais espontânea e directa da associação entre o pastor e a espécie ganadeira que abundava nas montanhas do Peloponeso. Por essa razão, Pã personificava o próprio guardador de rebanhos⁸³⁴, munido de um cajado, protegido por uma *nebris* e tocando uma siringe, instrumento que vários autores⁸³⁵ afirmaram ter sido criado por si:

Nas frias montanhas da Arcádia
 [...] havia uma Náíade [...] a quem as ninfas chamavam Siringe.
 [...] Um dia, Pã [...] avistou-a [...] e a ninfa pôs-se a fugir [...] até chegar ao curso tranquilo do arenoso
 Ládon; e aqui, impedida pelas águas de prosseguir a fuga
 Implorou às suas irmãs do rio que a transfigurassem;
 e como Pã, julgando que já tinha Siringe bem agarrada,
 em vez do corpo da ninfa abraçou um canavial à beira-rio;
 [...] enquanto aí suspirava, o sopro vibrou dentro das canas
 e produziu um ténue som [...]
 E assim, nas canas de tamanhos diferentes, unidas entre si
 por uma junção de cera, ele preservara o nome da menina.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, 689-712

Mais tarde, o hibridismo de Pã terá sido considerado uma bizzarria rústica, sendo os seus traços caricaturais progressivamente acentuados. Tais características garantiram-lhe a fácil aceitação pelos humanos greco-latinos e a deleitada adopção pelos seus deuses olímpicos, a quem a personagem divertiria não só com o aspecto físico mas também com o pressuposto comportamento descontraído, com os modos desbragados⁸³⁶ e com a libido exaltada ao ponto de assediar «ninfas e mancebos com igual paixão»⁸³⁷, convertendo-se num símbolo do amor carnal⁸³⁸ e assumindo-se como

⁸³⁴ VERGÍLIO, *Bucólicas*, II, 32; VERGÍLIO, *Geórgicas*, I, 8; APULEIO, *O Burro de Ouro*, V, 25 e 26.

⁸³⁵ VERGÍLIO, *Bucólicas*, II, 30-32: «Pã, o primeiro, ensinou-nos a colar vários canudos com cera»; VERGÍLIO, *Bucólicas*, VIII, 24: «Pã, o primeiro que possibilitou a arte das canas»; OVÍDIO, *Metamorfoses*, 689-712.

⁸³⁶ No *Hino Homérico*, de autor anónimo, é realçada esta particularidade como determinante no bom acolhimento de Pã no Olimpo. (ANÓNIMO, *Hino Homérico* – apud GRIMAL, 2004, p. 345)

⁸³⁷ GRIMAL, 2004, p. 345. Vide também CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 500.

⁸³⁸ Vide *supra*, p. 142 e 143.



um paradoxal conselheiro amoroso⁸³⁹. Por um lado, os efeitos hilariantes deste psicossomatismo terão inspirado a escolha do seu nome, que invoca o poder contagiante da alegria provocada pela sua presença⁸⁴⁰; por outro, terão justificado a sua adequação ao ambiente báquico, onde passou a ser admitido como colaborador nas vindimas e no fabrico do vinho, carregando cestos de uvas e *kraters*, e como especial protagonista nos *thiasoi* de Dioniso, assumindo a dianteira dos desfiles, tomando as rédeas dos felinos que puxam o carro triunfal e tocando vários instrumentos musicais, que além da siringe podiam ser flautas duplas e crótalos. Nesta ligação adquirida com o dionisismo, Pã tornou-se, em certa medida, «uma emanção vivencial do próprio deus [Baco] transformado em cabrito pelo pai.»⁸⁴¹

Embora fosse uma entidade singular, no período helenístico Pã chegou a ser representado no plural, quer por questões de equilíbrio simétrico, quer como recurso expressivo para traduzir a sua acção disseminadora do gáudio e do “pânico desordeiro”, quer ainda por mera confusão de identidade com os Sátiros, com os quais partilhava não apenas o tendencial hibridismo humano caprídeo, mas também o gosto pela boémia, ou “pândega”, e pela companhia de Dioniso e de Sileno. Idênticos no aspecto grotesco, nas maneiras rudes, nos comportamentos lascivos, no hábito da ebbriez e na



Pormenor de mosaico com imagem de Pã duplicada, afrontando um *krater*. Sécs. III-IV a.C. Olinto, Grécia.

conotação com a divindade promotora das bacanais, estas personagens acabaram por ser condenadas pelo cristianismo, que as considerou os símbolos mais paradigmáticos do paganismo⁸⁴². Sem dúvida que numa nova era de combate das divisas politeístas, «o mais “diabólico” dos deuses gregos seria Pã, com os seus chifres, corpo peludo e rosto de bode, deus do desejo sexual e das forças de reprodução. A tradição cristã, tão hostil

⁸³⁹ APULEIO, *O Burro de Ouro*, V, 25 e 26.

⁸⁴⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 500; GRIMAL, 2004, p. 345.

⁸⁴¹ CAETANO, 2009, Vol. I, p. 45. Vide também GRIMAL, 2004, p. 122.

⁸⁴² CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 500.

à luxúria, não terá [tido] qualquer dificuldade em ver nele uma prefiguração do Diabo, ao qual atribuir[ia], aliás, alguns dos seus traços físicos.»⁸⁴³ Assim, a metafórica “morte” de Pã, anunciada ainda por Plutarco⁸⁴⁴, pode ser entendida como um prenúncio da *damnatio* da própria Antiguidade pagã⁸⁴⁵.

Nos mosaicos hispano-romanos, Pã surge em cortejos e noutros entrecos báquicos, assim como em cenas idílicas protagonizadas por diferentes divindades. Apesar de em certos mosaicos não ser possível confirmar algumas das suas características físicas⁸⁴⁶, devido ao seu desaparecimento total ou parcial, na esmagadora maioria dos casos a figura ostenta cabeça humana com chifres, cabeleira farta e barba mais ou menos comprida,⁸⁴⁷ tronco e membros superiores humanos, podendo o seu aspecto inferior⁸⁴⁸ mostrar-se totalmente caprídeo (Andelos⁸⁴⁹, Liébana⁸⁵⁰, Itálica⁸⁵¹, Córdoba⁸⁵², Fuente

⁸⁴³ MINOIS, 2003, p. 15. O autor esclarece que a correspondência directa entre Pã e o Diabo é uma «interpretação incorrecta, na medida em que, para o politeísmo grego [e romano] o bem e o mal são duas forças da natureza, e não dois tipos de personalidade mutuamente exclusivos.»

⁸⁴⁴ PLUTARCO, *Obras Morais*, V, 419b-c (*apud* GRIMAL, 2004, p. 346 e CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 500).

⁸⁴⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 500. Rejeitando a ideia de que a “morte de Pã” simbolizasse a “morte do paganismo” e dos seus deuses, Fernando Pessoa, sob o heterónimo Ricardo Reis, compôs em 1914 o poema intitulado «O deus Pã não morreu»: O Deus Pã não morreu, / Cada campo que mostra / Aos sorrisos de Apolo / Os peitos nus de Ceres — / Cedo ou tarde vereis / Por lá aparecer / O deus Pã, o imortal. / Não matou outros deuses / O triste deus cristão. / Cristo é um deus a mais, / Talvez um que faltava. / Pã continua a ciar / Os sons da sua flauta / Aos ouvidos de Ceres / Recumbente nos campos. / Os deuses são os mesmos, / Sempre claros e calmos, / Cheios de eternidade / E desprezo por nós, / Trazendo o dia e a noite / E as colheitas douradas / Sem ser para nos dar o dia e a noite e o trigo / Mas por outro e divino / Propósito casual.» (REIS, 1946, p. 19)

⁸⁴⁶ No desaparecido mosaico de Itálica é impossível depreender quaisquer características originais além dos chifres. *Vide* VOLUME II, p. 105.

⁸⁴⁷ Em Torre de Palma não é possível garantir a prévia representação destas características, na medida em que a figura apresenta uma destruição total da cabeça. *Vide* VOLUME II, p. 68 e 69.

⁸⁴⁸ Em Baños de Valdearados não é possível confirmar o aspecto dos membros inferiores, devido à extensa lacuna que a figura mostra. *Vide* VOLUME II, p. 195.

⁸⁴⁹ *Vide* VOLUME II, p. 216.

⁸⁵⁰ *Vide* VOLUME II, p. 217.

⁸⁵¹ *Vide* VOLUME II, p. 100.



Álamo⁸⁵³, Écija⁸⁵⁴, Torreón de la Zuda⁸⁵⁵, Hellín⁸⁵⁶, Torre de Palma⁸⁵⁷, Noheda⁸⁵⁸ e Mérida⁸⁵⁹), ou predominantemente humano, com redução zoomórfica aos cascos fendidos (Aragão⁸⁶⁰).

Nas composições com desfiles dionisiacos, bastante profusas na Hispânia Citerior, desenvolvidas em campo aberto e em estilo narrativo, por inspiração na literatura clássica⁸⁶¹, Pã surge normalmente à frente de Dioniso (Andelos, Liébana, Fuente Álamo, Noheda, Torre de Palma e Aragón), apresentando-se ao lado da divindade somente num mosaico (Baños de Valdearados). Em três casos (Fuente Álamo, Torre de Palma e Aragón) toma as rédeas dos felinos que puxam o carro triunfal, noutra (Andelos) chicoteia os animais, e nos restantes transporta um cajado (Liébana e Aragón), uma siringe (Liébana) e crótalos (Noheda). À exceção do mosaico de Andelos, onde está parado em frente aos tigres, segue sempre adiante, andando calmamente (Liébana, Aragón) ou dançando de modo enérgico (Torre de Palma, Fuente Álamo Noheda).



Pã tocando crótalos e dançando no mosaico de Noheda. (*Conuentus Tarraconensis*).

Fora do cortejo, Pã surge integrado em mais duas composições de ambiente báquico. Na primeira, ocupa um octógono da malha geométrica que forma o mosaico proveniente de Itálica (hoje no Museo Provincial de Sevilha), datável dos Sécs. II-III d.C.⁸⁶² Aí figura como um pastor, junto de um arbusto, acompanhado da sua cabra e

⁸⁵² Vide VOLUME II, p. 128 e 129.

⁸⁵³ Vide VOLUME II, p. 131.

⁸⁵⁴ Vide VOLUME II, p. 164.

⁸⁵⁵ Vide VOLUME II, p. 225 e 226.

⁸⁵⁶ Vide VOLUME II, p. 253 e 254.

⁸⁵⁷ Vide VOLUME II, p. 68 e 69.

⁸⁵⁸ Vide VOLUME II, p. 205.

⁸⁵⁹ Vide VOLUME II, p. 43.

⁸⁶⁰ Vide VOLUME II, p. 219 e 220.

⁸⁶¹ LÓPEZ MONTEAGUDO, 1999 b, p. 38.

⁸⁶² Vide VOLUME II, p. 100.

segurando um tirso. Ao seu redor dispõem-se outras figuras ligadas ao dionisismo, como Sileno montado num burro, Sátiros pisando uvas, Ménades e Hipocentauros tocando e dançando.

Noutro painel, oriundo de Écija e datável do Séc. III d.C.⁸⁶³ (conservado no Museo Histórico Municipal da cidade)⁸⁶⁴, Pã colabora activamente numa cena de produção vinícola, transportando, à cabeça, um cesto com uvas em direcção ao lagar, não se separando do cajado de pastor, que segura na mão direita. Uma vez mais atesta-se a proximidade com Baco, que surge abaixo de si, em idade infantil e montado numa pantera, entre um *riton* e um *krater*.

Novamente na companhia da divindade favorita, Pã revela a sua faceta concupiscente em dois mosaicos subordinados ao tema do encontro de Dioniso e Ariadna em Naxos: Na composição de Mérida (conservada no Museo Nacional de Arte Romano)⁸⁶⁵, faz de alcoviteiro, convidando o deus a aproximar-se da princesa minóica para a consolar do abandono de Teseu⁸⁶⁶.

No painel de Córdoba (descoberto na Calle Duque de Hornachuelos e integrado no Museu Arqueológico local)⁸⁶⁷, Pã defronta Cupido, contrapondo a força do impulso carnal à delicadeza do sentimento amoroso⁸⁶⁸. Embora geometricamente isolados e consequentemente separados, as personagens mantêm, de facto, uma relação narrativa explícita não apenas no afrontamento mas também na coordenação dos movimentos. Sintomaticamente, os dois pugilistas mostram as suas divergências na idade, na aparência e no modo de combate, sendo que Pã é um adulto barbado, de corpo híbrido aglutinado e desarticulado, com um prisório cobrindo as intimidades e

⁸⁶³ Apesar da cronologia mais recuada proposta por Juan Manuel CAMPOS CARRASCO, situada ainda no século II d.C. (**CAMPOS CARRASCO et Alii**, 2008, p. 29-33), concordamos com a hipótese de datação de Maria Teresa CAETANO (**CAETANO**, 2009, Vol. II, p. 118), baseada na análise da «morfologia, técnica construtiva e policromia».

⁸⁶⁴ Vide VOLUME II, p. 164.

⁸⁶⁵ Vide VOLUME II, p. 43.

⁸⁶⁶ **GRIMAL**, 2004, p. 46.

⁸⁶⁷ Vide VOLUME II, p. 128 e 129.

⁸⁶⁸ Vide *supra*, p. 142 e 143.



lutando só com o braço direito livre, tendo o outro atrás das costas (numa dupla demonstração de suficiência da força de um só membro e de prisão do coração – pois é do lado deste que está tolhido – aos instintos e à parte animal); por seu turno, Cupido é uma criança imberbe, de corpo híbrido justaposto e sublimado, com uma nudez casta e luta com todos os membros libertos – os humanos e os de ave (demonstrando que nada o prende e que o amor puro é tão livre e incorpóreo quanto o voo de um pássaro).

A contenda de Pã e Cupido prosseguia nos bastidores de outras paixões, uma das quais protagonizada por Afrodite e Adónis, descoberto em Itálica, infelizmente desaparecido e equivocadamente documentado num desenho de Amador de los Rios⁸⁶⁹. De facto, como bem reparou María del Pilar San Nicolás Pedraz, não restam dúvidas de que a representação perdida mostrava «la lucha simbólica de la fuerza bruta y la inteligencia representada por Eros y Pan, que figuran en el octógono inferior del pavimento y que, erróneamente, el dibujante ha interpretado como un simple amorcillo tapándose el rostro con la mano, asustado del pajarraco de grandes cuernos y orejas que aparece frente a él.»⁸⁷⁰ Neste mosaico a confrontação das duas personagens adquire todo o sentido face à temática principal, que alude ao amor doentio da deusa pelo filho adoptivo.⁸⁷¹

Noutro conjunto musivo conservado na *uilla* aragonesa de Torreón de la Zuda (Saragoça)⁸⁷² a peleja afigura-se-nos como uma referência directa à narrativa de Lúcio Apuleio, onde Pã assume o papel de conselheiro sentimental de Psique, incentivando-a a reaver o amor de Cupido, que a abandonara depois de ela lhe ter faltado à promessa de o amar sem lhe conhecer o rosto.⁸⁷³ Neste contexto, Pã (com o corpo desajeitado e escuro) representa a persistência do Amor conjugal; por sua vez, Cupido (com o corpo harmonioso e pálido) simboliza a fidelidade do Amor filial (já que o deus reconheceu

⁸⁶⁹ Reproduzido in **BLANCO FREIJEIRO**, 1978, Lâmina 77. Vide VOLUME II, p. 105.

⁸⁷⁰ **SAN NICOLÁS PEDRAZ**, 1991, p. 534.

⁸⁷¹ **GRIMAL**, 2004, p. 6 e 7.

⁸⁷² Vide VOLUME II, p. 225 e 226.

⁸⁷³ **APULEIO**, *O Burro de Ouro*, V, 25 e 26.





Cupido e Pã lutando no mosaico de Torreón de la Zuda. (*Conuentus Cæsaraugustanus. Tarraconensis*).

na traição da esposa uma consequência da sua própria desobediência à mãe, Vénus, e ao abandonar a primeira pretendeu reparar a *Fides* para com a segunda⁸⁷⁴). A vitória de Pã presume-se no mosaico, em conformidade com a obra literária: mesmo com a mão esquerda atada, consegue, com a direita, agarrar a mão esquerda de Cupido (como se lhe agarrasse o coração) e tem já a palma do triunfo do seu lado (depоста aos pés), anunciando a recuperação do amor para Psique.

No mosaico do Calendário, provindo de Hellín (Albacete, hoje no Museo Arqueológico Nacional) e datável da primeira metade do séc. III d.C., a luta entre Pã e Cupido parece encoberta num véu simbólico mais arcano quando comparado com os anteriores pavimentos, onde o tema do amor era bastante claro. Com efeito, neste diverso contexto pensamos que o confronto possa aludir à dialéctica temporal implícita no tema da sucessão dos Signos zodiacais, dos Meses e das Estações do Ano, que depreende as óbvias diferenças entre as características psicológicas dos nascidos sob a influência de cada Constelação astral, bem como a duração solar e lunar de cada Mês e ainda a fertilidade agro-pecuária sazonal. No entanto, é também possível que numa leitura mais próxima do registo idílico, esta luta evoque o mito sobre a origem das Estações do Ano, baseado nos diferentes amores de Hades e de Deméter por Perséfone⁸⁷⁵. Assim, Pã poderia representar o amor conjugal, alicerçado no violento rapto de Perséfone, engendrado por Hades, que transtornou Deméter – a deusa da fecundidade e da abundância da Terra – e rompeu a estabilidade do Tempo Áureo; por sua vez, Cupido poderia simbolizar o amor maternal, que se revigorava na Primavera e no Verão com a presença da filha Perséfone, fazendo a mãe Deméter frutificar a terra, e que se entristecia no Outono e no Inverno com a ausência dela, fazendo a mãe abandonar os campos e provocar a carestia.

⁸⁷⁴ *Vide supra*, p. 115.

⁸⁷⁵ GRIMAL, 2004, p. 115. *Vide também* CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*.



– SÁTIROS

Concebidos como “espíritos da vida rústica”⁸⁷⁶ e conotados com a vívida essência florestal, os Sátiros – irmãos dos Faunos⁸⁷⁷ – seriam *daimones*⁸⁷⁸ e não exactamente divindades, como esclareceu Cícero⁸⁷⁹. Tais entidades incorpóreas foram, no entanto, personificadas e corporalizadas de modo polimórfico, podendo assumir um antropomorfismo puro ou moderadamente híbrido, pontualmente conjugado com diferentes animais (sobretudo cavalos e bodes)⁸⁸⁰. No final da época helenística e sobretudo em contexto romano notou-se uma maior tendência para a sua aproximação ao aspecto físico de Pã, compreendendo uma combinação humana e caprina, geralmente feita de modo justaposto, que por vezes



Sátiro (com cauda de cavalo e tocando flauta dupla), acompanhado de Dioniso. *Kylix* ático de figuras vermelhas. c. 490-480 a.C. Antikenmuseen. Berlim. Alemanha.

excedia a mera semelhança visual e se estendia à própria confusão identitária⁸⁸¹. Esta contaminação fundamentava-se na profunda ligação que ambos mantinham com as forças imanentes do mundo natural, com o poder anímico e contagiante da alegria “satírica” (adjectivo que advém precisamente da acção destas figuras e que acabou por dar o título à obra *Satyricon*, atribuída a Petrónio e composta no Séc. I a.C.), com a dança⁸⁸² e com a música⁸⁸³ (sendo o Sátiro Marsias o músico mais famoso, pela sua

⁸⁷⁶ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, III, 43; OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 192 e 193.

⁸⁷⁷ OVÍDIO, *Metamorfoses*, VI, 393.

⁸⁷⁸ ESTRABÃO, *Geografia*, X. 3.7.

⁸⁷⁹ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, III, 43. Cfr. OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 192 e 193 e IV, 392 e 393. Menos pragmático do que Cícero, Ovídio considera-os “divindades dos campos” e “divindades das florestas”.

⁸⁸⁰ GRIMAL, 2004, p. 413.

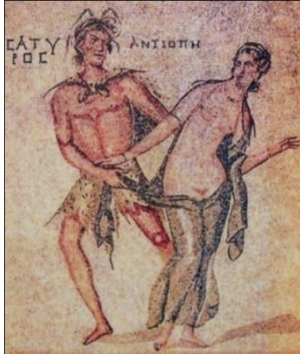
⁸⁸¹ Vide *supra*, p. 201.

⁸⁸² OVÍDIO, *Metamorfoses*, XIV, 622-641.

⁸⁸³ APULEIO, *O Burro de Ouro*, VI, 24. O autor referiu que Vénus organizou um concerto para o casamento de Cupido e Psique, onde as Musas cantaram, os Sátiros tocaram flautas e Pã tocou siringe.



disputa com o deus Apolo⁸⁸⁴), encontrando igual prazer na companhia do deus Dioniso⁸⁸⁵, na participação em celebrações báquicas e na vida lasciva.



Zeus, metamorfoseado em Sátiro (de pele tisonada), tomando Antíope (de pele alva). Zeugma. Sécs. II-III d.C. Museu Arqueológico de Gaziantep. Turquia.

Entre as Hamadríades do Lácio,
nenhuma [como Pomona] cuidava mais habilmente do jardim,
Nenhuma outra houve mais devotada às árvores de fruto. [...]
Esta era a sua paixão, o seu afã: desejo carnal algum havia nela.
[...] O que não fizeram os sátiros, jovens e hábeis a dançar,
e os Pãs, com os chifres engrinalados de ramas de pinheiro,
e Sileno, sempre tão jovem apesar da sua longa idade,
e o deus que amedronta os ladrões pela foice e pelo pénis,
para a conquistarem!

OVÍDIO, *Metamorfoses*, XIV, 622-641

Devido à sua volubilidade iconográfica, os Sátiros nem sempre são fáceis de identificar na arte romana. De facto, em muitos mosaicos hispânicos surgem com morfologias humanas puras que os arredam do nosso estudo, como se verifica nos painéis de Baños de Valdearados⁸⁸⁶, de Itálica⁸⁸⁷, de Alcolea⁸⁸⁸ e de Jaén⁸⁸⁹, por exemplo. Não obstante, noutros pavimentos foram representados com ínfimos mas inequívocos pormenores de hibridismo que justificam uma referência mais detalhada:

No mosaico proveniente da Travesía de Pedro María Plano, em Mérida (no Museo Nacional de Arte Romano), datável do Séc. III d.C., vemos um Sátiro⁸⁹⁰ de cauda retorcida e melena levantada (destruído abaixo da coxa), elevando um ritão e seguindo o

⁸⁸⁴ **APOLODORO**, *Biblioteca*, I, 4.2. Vide também **GRIMAL**, 2004, p. 291; uide ainda *infra* p. 241 e VOLUME II, p. 161.

⁸⁸⁵ **ESTRABÃO**, *Geografia*, X. 3.7-19; **APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 34; **ELIANO**, *História Natural*, III, 40; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, IV, 25-30.

⁸⁸⁶ Vide imagem no VOLUME II, p. 195.

⁸⁸⁷ Vide imagens no VOLUME II, p. 90 e 91. Cfr. **GUARDIA PONS**, 1992, p. 182 e **BLANCO FREIJEIRO**, 1978, p. 57. A primeira autora identifica as últimas figuras como faunos e o segundo como divindades fluviais.

⁸⁸⁸ Vide VOLUME II, p. 124.

⁸⁸⁹ Vide VOLUME II, p. 171.

⁸⁹⁰ Vide VOLUME II, p. 32 e 34. Cfr. **BOISSEL**, 2007, p. 285-287 e 326-330. A autora identifica-o como Pã.



roliço Sileno, montado no seu burro (outrora puxado por uma figura, hoje perdida, que cremos ter sido Pã). Estas duas personagens sintetizam a ideia de um cortejo báquico mais alargado, à semelhança de outra composição igualmente resumida, mas que ainda inclui a presença de Pã, proveniente de La Chebba e conservada no Museu de Sfax (Tunísia), trazendo ambas à memória a descrição de Ovídio sobre um *thiasos*:

Seguem-te Bacantes e sátiros,
e o velho ébrio que sustém o corpo cambaleante com o bastão
e nem se aguenta bem sobre a garupa encurvada do burrico.
Por onde quer que vás, ressoam, com o clamor das jovens,
os gritos das mulheres, e os pandeiros percutidos pela palma
das mãos, os côncavos bronzes e as longas flautas de buxo.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 25-30



Em cima: painel com Sátiro e Sileno. Badajoz. (*Conuentus Emeritensis. Lusitania*). Em baixo: painel com Pã, Sileno e Sátiro. La Chebba, Tunísia. Museu de Sfax.

No painel severiano com representação do fabrico vinícola, no Museo Histórico Municipal de Écija⁸⁹¹, conserva-se um dos possíveis três Sátiros pisadores de uvas. De corpo robusto, pele trigueira e feições grosseiras, esta figura parece ostentar uma pequena cauda zoomórfica e encarna, com acuidade, as forças selvagens da Natureza e os efeitos etílicos do vinho, atestando a ligação entre estas personagens e o ciclo báquico.

Outro Sátiro marcava presença num desfile dionisiaco presumivelmente mais extenso mas hoje reduzido a um fragmento que ainda contempla parte de uma Ménade flautista, integrado no Museo Nacional de Arte Romano⁸⁹² (Mérida) e datável de meados do Séc. IV d.C. A figura é bastante jovem e, à semelhança do congénere de Écija, apresenta uma minúscula cauda animal (talvez um caprídeo). Tem o cabelo eriçado e com *cingulum*, leva uma *nebris* pelos ombros e toca siringe, sendo estes dois últimos atributos (sobretudo a *nebris*) claramente “emprestados” por Pã, que poderá

⁸⁹¹ Vide VOLUME II, p. 164.

⁸⁹² Vide VOLUME II, p. 41.

ter também figurado neste mosaico, diferindo talvez do Sátiro pela maior predominância zoomórfica.

No mosaico do Calendário de Hellín⁸⁹³ encontram-se outros dois Sátiros com chifres de caprídeo que provam o afastamento definitivo em relação ao modelo grego e atestam a contaminação iconográfica com a figura de Pã. Um acompanha a Estação da Primavera (identificada pela palavra latina «VER») e, tal como ela, apresenta um considerável grau de destruição. A lacuna, porém, não afectou os elementos híbridos que lhe ornaram as têmporas e deixou os membros inferiores intactos, permitindo constatar que eram totalmente antropomórficos, vigorosamente musculados e mais trigueiros do que os da companheira. O outro Sátiro acompanha a Estação do Verão (reconhecida pelas iniciais «ÆS», do latim ÆSTAS), que dança com ele como se fosse uma Ménade num festivo cortejo báquico. Melhor preservada do que a congénere anterior, esta personagem masculina ostenta os chifres retorcidos, o rosto barbado e o cabelo desgrenhado, enverga clâmide, segura um cesto e exhibe o corpo plenamente humano, também mais tisonado do que o da companheira para melhor traduzir a ideia de virilidade. A associação destes dois Sátiros às Estações anuais mais quentes, férteis e abundantes revela a inexorável ligação destas personagens à sensualidade e à pródigalidade da Natureza, reiterando a estreita relação entre os cultos de Baco e de Ceres⁸⁹⁴.

Não obstante o acentuado grau de destruição que hoje apresenta e a original circunscrição da figura ao busto (o que parece denunciar a adaptação de um modelo mais extenso), o exemplar cesaraugustano da *Domus* de Orfeu⁸⁹⁵ apresenta valores expressivos admiráveis e suficientemente capazes de sintetizar toda a natureza selvagem dos Sátiros. O cabelo eriçado, o rosto hirsuto, de tez escura, o olhar penetrante e severo, a boca encurvada, as orelhas aguçadas e as feições rudes traduzem de modo exímio o carácter pouco civilizado destas criaturas que, em última análise, aludirão ao estágio primitivo e bárbaro do Homem, ainda muito próximo dos animais.

⁸⁹³ Vide VOLUME II, p. 253 e 254.

⁸⁹⁴ Vide *supra*, p. 83 e 84.

⁸⁹⁵ Vide VOLUME II, p. 224.



2.2 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS E ARACNÍDEOS

2.2.1 – Hibridismos entre humanos e aracnídeos

– PERSONIFICAÇÃO ZODIACAL DE ESCORPIÃO

No mosaico do Calendário proveniente de Hellín (Albacete) e datável da primeira metade do séc. III d.C.⁸⁹⁶, surge uma figura masculina jovem, quase totalmente humana mas com pinças e patas de artrópode nas têmporas que lembram os atributos físicos de Oceano⁸⁹⁷ e de Tritão⁸⁹⁸. Enquanto corre, entorna o conteúdo de um cesto e olha para trás, na direcção de outra personagem que enverga trajo bélico.



Pormenor do mosaico com representação do Mês de Outubro e do Signo *Escorpião*. Hellín (*Conuentus Carthaginensis, Carthaginensis*).

Abaixo de ambas destacam-se as letras capitais «OCT», que no contexto temático da obra se depreendem como uma abreviatura da designação latina de Outubro (OCTOBER). Neste sentido, esclarece-se que os membros ostentados pela figura híbrida não podem pertencer a um crustáceo decápode cancrídeo mas sim a um quelicerado aracnídeo escorpiónico, na medida em que o signo zodiacal equivalente ao mês em apreço é *Escorpião*⁸⁹⁹ (♏ – o oitavo da sequência) e não *Caranguejo* (♏ – o quarto da série)⁹⁰⁰, embora ambos estejam astrologicamente ligados ao elemento Água. Também nesta

⁸⁹⁶ Vide VOLUME II, p. 253 e 256.

⁸⁹⁷ Vide *infra*, p. 340.

⁸⁹⁸ Vide *infra*, p. 356.

⁸⁹⁹ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ *et Alii*, 1989, p. 52 e 53.

⁹⁰⁰ Pau FIGUERAS esclarece que «la duración de la aparente conjunción del sol con cada una de las constelaciones equivale poco más o menos a la de un mes solar, y es por ello que, en las figuraciones clásicas del calendario o esquema astronómico del tiempo, las representaciones figuradas de los meses pueden aparecer junto a los correspondientes «signos zodiacales». Hay casos en que los meses, sencillamente, sustituyen a tales signos.» (FIGUERAS, 2001, p. 130).



ordem de ideias se depreende que o cesto transportado alude à vindima, tarefa agrícola que tem lugar nesta altura, e que a outra personagem é identificável com o deus Marte⁹⁰¹, representante do astro homónimo que regia o signo *Escorpião* até 1930, ano em que passou esta função para o planeta Plutão, na sequência da rotação planetária em torno do Sol.



À esquerda: pormenor da cabeça da personificação zodiacal de Escorpião no mosaico de Hellín. Séc. III d.C.; À direita: pormenor da cabeça de Tritão num mosaico proveniente da *Domus* do Triunfo de Dioniso, em Antioquia. Séc. II-III d.C. Antakya Museum, Turquia.

Esta invulgar imagem híbrida distancia-se consideravelmente das iconografias mais habituais à representação da sazão aludida, que privilegiam as personificações do Outono em forma de Génio áptero ou alado e os erotes vindimadores. No entanto, a preferência pela utilização da figura animal do escorpião (que descontextualizada poderia parecer uma contaminação com as mencionadas divindades aquáticas) acaba por reflectir uma encomenda mais elaborada e

erudita, eventualmente iniciada em religiões orientais de culto astrológico, já que o conceito do Zodíaco, «esquema astronómico del tiempo basado en el aparente circuito anual del sol a través de doce constelaciones de estrellas»⁹⁰², teve origem na Babilónia e foi difundido primeiro para o Egipto, depois para a Grécia e daí para Roma⁹⁰³ (sendo posteriormente acolhido pelo judaísmo e pelo cristianismo⁹⁰⁴ nas arquitecturas religiosas).

⁹⁰¹ DURÁN, 1993, p. 202.

⁹⁰² FIGUERAS, 2001, p. 130.

⁹⁰³ FIGUERAS, 2001, p. 130. O autor considera, porém, que «en tiempos romanos, el Zodíaco era conocido y representado tanto en Occidente como en Oriente como elemento decorativo, sin que pueda hablarse ni de verdaderos calendarios prácticos ni de alegorías de carácter cúltico cuando sólo los encontramos ejecutados en mosaico en el pavimento de algunas casas señoriales.»

⁹⁰⁴ FIGUERAS, 2001, p. 134-167.



2.3 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS E RÉPTEIS

2.3.1. Hibridismos entre humanos e répteis

– HIDRA DE LERNA

Na antiga Grécia (desde o período arcaico até ao helenístico) a Hidra de Lerna assumia uma conformação serpentiforme pura mas teratológica, por desdobramento de membros capitulares, cujo número variava⁹⁰⁵ entre as cinquenta⁹⁰⁶ e as nove⁹⁰⁷ cabeças.

A ela [Equidna] – dizem – se uniu com amor Tífon,
[...] e ela concebeu e deu à luz filhos ferozes.
[...] em terceiro lugar deu à luz a Hidra, [...] que, em Lerna, Hera, a deusa de alvos braços, criou devido à imensa cólera contra o forte Hércules. Matou-a o filho de Zeus, com o bronze impiedoso, Hércules, filho também de Anfitrião [...]

HESÍODO, *Teogonia*, 306-317

A Hidra possuía um corpo de tamanho descomunal, com nove cabeças, oito delas mortais e a do meio imortal.



A Hidra (com 10 cabeças) combatida por Iolau (à esquerda) e por Hércules (à direita). Pormenor de vaso de figuras negras. c. 525 a.C. Museu Paul Getty. California. EUA.

APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.2⁹⁰⁸

Dizem que a Hidra era uma serpente com nove cabeças, chamada em latim *excetra*, porque ao *cædere*, quer dizer, quando se *cortava*, uma cabeça, dela nasciam *três*.

ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XI, 3⁹⁰⁹

Já em contexto romano, a mítica criatura passou ser mais frequentemente representada com um hibridismo antropozoomórfico aglutinado, podendo surgir nos

⁹⁰⁵ GRIMAL, 2004, p. 209 e 227.

⁹⁰⁶ HESÍODO, *Teogonia*, 306-317.

⁹⁰⁷ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.2; ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XI, 3 (*apud* ECO, 2007, p. 41).

⁹⁰⁸ Tradução do castelhano por Cátia Mourão, a partir de APOLODORO, 2004, p. 101.

⁹⁰⁹ *Apud* ECO, 2007, p. 41.



mosaicos com o corpo de uma enorme serpente e a cabeça de uma mulher, da qual saiam vários cabelos serpentiformes que lembram a cabeleira da Górgona Medusa.

Em qualquer das soluções, o aspecto da Hidra era invariavelmente repulsivo e consentâneo com a sua índole maléfica, já que o monstro não hesitava em bafejar as vítimas com o seu hálito fétido, matando-as depois com um poderoso veneno⁹¹⁰. Personificação do mal e dos perigos de envenenamento por inalação e por inoculação, a Hidra foi criada pela deusa Hera para colocar à prova o mortal Hércules:

À Hidra de Lerna, aquele trabalho de Hércules, cantam poetas e compositores de velhas lendas, entre os quais se encontra também o historiador Hecateo.

Cláudio ELIANO, *História dos Animais*, IX, 23

A terrífica personagem acabou por ser morta pelo herói, com o auxílio de Iolau⁹¹¹, que usou da força física para a decapitar no decurso do seu segundo Trabalho. O veneno da Hidra foi posteriormente utilizado por Hércules para contaminar flechas e alvejar os adversários, numa demonstração dupla de inteligência e força.

A iconografia da Hidra representa o lado perverso e “viperino” do sexo feminino, pelo que a personagem e o castigo a ela aplicado funcionam como exemplos de valor didáctico.

A conformidade com estes conceitos estéticos e morais está atestada em dois mosaicos da Hispânia, respectivamente da Liria (Valência) e de Cártama (Málaga). Em ambos a figura surge integrada no elenco dos Doze Trabalhos de Hércules e apresenta-se como um ofídio colossal, com cabeça de mulher e cabelos de serpentes.

No primeiro exemplar, actualmente exposto no Museu Arqueológico Nacional⁹¹², em Madrid, a Hidra apresenta 7 serpentes na cabeça humana e partilha o emblema com o herói. Este domina-a, imobilizando-a com o joelho esquerdo sobre o corpo enrolado e

⁹¹⁰ GRIMAL, 2004, p. 209 e 227.

⁹¹¹ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.2. Vide também GRIMAL, 2004, p. 209.

⁹¹² Vide VOLUME II, p. 193.



agarrando uma das serpentes capilares com a mão correspondente. Prepara-se para lhe desferir um golpe de clava, à semelhança do que sucede no baixo-relevo do Museu de Niceia (Iznik Museum, Turquia), o que porém destoa da lenda, posto que a Hidra foi vencida pelo corte das várias cabeças. Nesta representação sobressai a vitória do herói contra a força do Mal protagonizada pelo monstro feminino.

No segundo exemplar, conservado na *Villa* de Marbella⁹¹³, a Hidra apresenta 8 serpentes na cabeça humana, encontra-se sozinha e ocupa todo o rectângulo figurado. A personagem hercúlea subentende-se no centro da composição, em redor da qual se dispõem as figuras representativas das suas provações⁹¹⁴. Neste caso sobrevém o sentido alegórico do mal, *per se*, e a Hidra institui-se como imagem-símbolo do perigo enquanto dificuldade que Hércules ultrapassou para se sagrar herói.



À esquerda: pormenor do baixo-relevo turco de Niceia, mostrando Hércules a combater a Hidra com uma clava (Iznik Museum). Ao centro: emblema com ilustração do mesmo episódio. Líria (*Tarraconensis*). À direita: pormenor do emblema com a Hidra isolada. *Villa* de Marbella. Málaga (*Bætica*).

⁹¹³ Vide VOLUME II, p. 179.

⁹¹⁴ Explicou José María BLÁZQUEZ que «la escena se desarrolla en el Hades de los bienaventurados, como lo indica la presencia de varios seres mitológicos ligados con la idea de la ultratumba: Cerbero, Gerión, Aquelóo. Heracles en este mosaico está integrado en el cortejo de Dioniso, al igual que en Torre de Palma, Lusitânia.» (BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1994, p. 286)



2.3.2 – Hibridismos entre não humanos e répteis

– QUIMERA

De acordo com Hesíodo, a Quimera seria filha da Hidra de Lerna e mãe da Esfinge, de Ortos e do Leão de Nemeia. No entanto, Apolodoro⁹¹⁵ e Eurípides⁹¹⁶ consideraram-na filha de Tífon e Equidna e, por conseguinte, irmã do Leão de Nemeia, da Hidra de Lerna, da Esfinge e de Cérbero.

Fora os diferendos sobre os laços familiares e as raras negações sobre a efectiva existência da criatura (como fez Cícero⁹¹⁷), tanto os autores gregos como os romanos, pagãos e cristãos, foram unânimes na concepção da Quimera como um ser dotado de hibridismo triplo. Mas se todos (à excepção de Eliano, que foi mais lacónico⁹¹⁸) a descreveram com uma parte de leão e outra de cabra, uns referiram que a terceira parte era de serpente, outros asseguraram que era de dragão e outros ainda, como Hesíodo, consideraram que era de serpente e de dragão, em simultâneo:

[Hidra] deu à luz também a Quimera, que sopra fogo invencível,
[...] Tinha três cabeças: uma de leão de olhos ardentes,
outra de cabra e outra de serpente, de poderoso dragão
[pela frente leão, por detrás dragão, no meio cabra,
com um sopro de fogo terrível e ardente].

A esta mataram-na Pégaso e o nobre Belerofonte.

Ela deu à luz a funesta Esfinge, a desgraça dos Cadmeus,
unida a Ortos, e o Leão de Nemeia [...]

HESÍODO, *Teogonia*, 319-329

⁹¹⁵ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 3.1.

⁹¹⁶ EURÍPIDES, *Fénix*, 46.

⁹¹⁷ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, I, 108.

⁹¹⁸ ELIANO, *História dos animais*, IX, 23. O autor limita-se a referir que, segundo Homero, a Quimera «tinha três cabeças, aquele monstro lício, propriedade de Amisódaro, rei dos lícios, criatura multiforme e invencível, forjada para ruína de muita gente».



Ela é de raça divina – não pertence à dos homens:
à frente tem forma de leão, atrás de dragão, no meio de cabra;
seu sopro é a fúria terrível do fogo ardente.

HOMERO, *Ilíada*, VI, 180-182

E já passara o Cargo e o Límira e a corrente do Xanto,
e os cimos onde morava a Quimera com fogo no meio
do corpo, peito e cabeça de leoa, de serpente a cauda.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, IX, 647-648

Ela tinha a parte dianteira de leão, a cauda de dragão, e no meio, uma terceira cabeça de cabra, pela qual deitava fogo. Assolava o país e destruía o gado, pois embora fosse um ser único era dotado da força de três bestas.

APOLODORO, *Biblioteca*, II, 3.1⁹¹⁹

Imaginam que a Quimera seria um animal triforme com rosto de leão, a cauda de dragão e o corpo de cabra. Alguns estudiosos dos fenómenos físicos dizem que não se trata de um animal, mas de um monte da Sicília que, [...] oferece alimento a leões e a cabras, noutros arde e noutros ainda está cheio de serpentes: Belerofonte tornou-o habitável e, por isso, diz-se que matou a Quimera.

ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XI, 3⁹²⁰

Para tentarmos entender um pouco melhor as diferenças notadas (e por nós sublinhadas) em cada texto, convém aprofundarmos algumas questões de ordem filológica sobre cada étimo usado:

O termo serpente provém do latim *serpens*, que equivale ao grego *ofis* (ὄφις). Foi referido por Aristóteles⁹²¹, Plínio-o-Velho⁹²², Cláudio Eliano⁹²³ e pelo Fisiólogo⁹²⁴ para

⁹¹⁹ Tradução do castelhano, por Cátia Mourão, a partir de APOLODORO, 2004, p. 88.

⁹²⁰ Apud ECO, 2007, p. 41.

⁹²¹ ARISTÓTELES, *História dos Animais*, 490b 24-504a 15.

⁹²² Na sua *História Natural*, PLÍNIO-o-Velho faz a mais exaustiva relação de serpentes da Antiguidade, realçando as suas morfologias, os seus hábitos, as suas perigosidades e até as suas utilidades farmacêuticas. Refere-as em quase todos os livros da sua obra naturalista, à excepção dos Livros IV, XV, XXVI, XXVII e XXXI a XXXVII.

⁹²³ ELIANO, *História dos Animais*, I, 50, 51, 54; II, 7, 9, 21, 24; IV, 14, 33, 36; V, 31; VI, 4, 17, 18, 21, 63; VIII, 12, 13; IX, 16, 20, 21, 29, 43, 44, 62; X, 13, 14, 18, 48; XI, 2, 16, 17, 19, 34; XII, 32, 34, 39; XV, 21; XVI, 8, 22, 38, 39, 41, 42; XVII, 1, 2.



designar um animal real, da Família dos Ofídios, com o corpo de forma alongada e sem membros, que se desloca por contracções e subdivide em várias espécies; por sua vez, o étimo dragão deriva do grego *drákon* (δράκων), substantivo que foi latinizado na forma *draco* e que rapidamente se tornou num adjetivo e também num apelido helénico, como prova o nome do legislador ateniense do Séc. VII a.C., Drákon, responsável pela redacção do primeiro código de leis gregas, conhecidas por Leis Draconianas. A palavra grega parece ser a tradução do caldeu *thuban* (mais tarde assimilado ao árabe *ṭu'bān*, ou ثعبان), termo que remontará à Mesopotâmia (612 – 539 a.C.), onde significaria “grande serpente” e onde teria sido usado para designar uma estrela binária que integra a composição astral nomeada, por sinédoque, como Constelação do Dragão⁹²⁵, descrita por Cícero como tendo uma conformação serpentiforme, parecendo um animal a serpentear no céu⁹²⁶. Semelhante aspecto teriam o animal que Esopo (Séc. VI a.C.) chamou de *drákon* e que fez contracenar com uma raposa numa conhecida fábula⁹²⁷ e também as numerosas criaturas que

⁹²⁴ ANÓNIMO, *Fisiólogo*, XIII.

⁹²⁵ MOURÃO, 1995, p. 241 e 836. Agradecemos as informações e as referências bibliográficas ao Dr. Fernando Mourão, licenciado em Astronomia. Acrescentamos que esta constelação Circumpolar Norte, localizada entre as latitudes +90° e -15°, foi referida por Cícero (CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, II, 41-44), Pseudo-Higino (PSEUDO-HIGINO, *Astronómica*, II, 3.4), Plínio-o-Velho (PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, II, (XII), 67) e Ptolomeu (PTOLOMEU, *Almagesto*). Também Marco Manílio aludiu à mesma constelação, ainda que a tenha designado por *Anguis* e não por *Draco* (MANÍLIO, *Astronómica*, I, 306).

⁹²⁶ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, II, 41-44. Através do texto de Cícero presumimos também que a Constelação da Serpente (Equatorial, entre as latitudes +80° e -80°) ainda não seria reconhecida como uma formação independente, pensando-se que faria parte integrante da Constelação do Serpentário (*Ophiuchus*, ou Ὀφιοῦχος – literalmente “o homem que segura a serpente”, à semelhança do deus grego Esculápio). Isto explicar-se-ia pelo facto de as Constelações da Serpente e do Serpentário parecem unidas quando observadas a olho nu a partir da Terra, apesar de estarem, de facto, situadas a diferentes distâncias. Trata-se, pois, de um efeito de ilusão óptica, que coloca num mesmo plano virtual os dois aglomerados astrais distanciados e que faz com que a configuração da Constelação da Serpente se subdivide em duas partes, respectivamente designadas por Cabeça da Serpente – a Oeste – e por Cauda da Serpente – a Leste –, sendo aparentemente “atravessada” pela Constelação do Serpentário. É, portanto, possível que a separação entre as Constelações da Serpente e do Serpentário tenha sido feita posteriormente a Cícero, talvez na era cristã, constando já como tal na obra *Almagesto*, de Ptolomeu.

⁹²⁷ ESOPPO, Fábula 4.



compunham as cabeleiras das Górgonas, classificadas por Ésquilo (c. 525 – 456 a.C.) como *drákontomalloi*⁹²⁸.

Como se verificou nas descrições da Quimera, as palavras serpente (*serpens*, ou *ofis*) e dragão (*drákon*, ou *draco*) foram utilizadas tanto pelos gregos como pelos romanos, por vezes em simultâneo, como se tivessem sentidos muito próximos⁹²⁹: no texto de Hesíodo aparecem sequenciadas⁹³⁰, como se uma classificasse a outra, ou seja, como se *dragão* (*drákon*) fosse uma espécie de *serpente* (*ófis*). Esta estreita aproximação terminológica foi igualmente feita pelo grego Apolodoro na caracterização de Cérbero, que o autor esclareceu ter cauda de dragão e dorso com «cabeças de todas as espécies de serpentes»⁹³¹, levando a crer que *drákon* seria mais uma espécie de ofídio. Também o romano Ovídio relacionou de modo similar os termos serpente (*serpens*), dragão (*draco*) e ainda licranço (*anguis*)⁹³² no relato da metamorfose de um humano em réptil⁹³³, como se as três palavras fossem quase sinónimas. Da mesma maneira, Claudiano referiu uma criatura que puxava o carro da deusa Ceres e que fertilizava os

⁹²⁸ ÉSQUILO, *Prometeu Agrilhado*, 799.

⁹²⁹ Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN também partilha desta opinião. (VILLASEÑOR SEBASTIÁN, 2009, p. 114)

⁹³⁰ ἢ δὲ χιμαίρης, ἢ δ' ὄφις, κρατεροῖο δράκοντος, / [πρόσθε λέων, ὅτιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα, / δεινὸν ἀποπνεύουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο.] (os realces são nossos).

⁹³¹ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.12.

⁹³² Espécie de lagarto serpentiforme, sem membros, facilmente confundível com uma serpente.

⁹³³ OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 570-602: *ipse precor serpens in longam porrigar alvum. / dixit, et ut serpens in longam tenditur alvum / duratæque cuti squamas increcere sentit / nigraque cæruleis variari corpora guttis / in pectusque cadit pronus, commissaque in unum / paulatim tereti tenuantur acumine crura. / brachia iam restant: quæ restant brachia tendit / [...] accipe, dum manus est, dum non totum occupat anguis. / ille quidem vult plura loqui, sed lingua repente / in partes est fissa duas, nec verba volenti / sufficiunt, quotiensque aliquos parat edere questus, / sibilat: [...] / cur non / me quoque, cælestes, in eandem vertitis anquem? / dixerat, ille suæ lambebat coniugis ora / inque sinus caros, veluti cognosceret, ibat / et dabat amplexus aduetaque colla petebat. / quisquis adest (aderant comites), terretur; at illa / lubrica permulcet cristati colla draconis / et subito duo sunt iunctoque volumine serpunt, / donec in adpositi nemoris subiere latebras, / nunc quoque nec fugiunt hominem nec vulnere lædunt / quidque prius fuerint, placidi meminere dracones.* (575-602) Os sublinhados são nossos.



solos, denominando-a primeiro dragão⁹³⁴ e depois serpente⁹³⁵. A nossa interpretação fica validada com o testemunho de Plínio-o-Velho – certamente inspirador para Isidoro de Sevilha⁹³⁶ –, que apresentou o dragão (*draco*) como um animal de enormes dimensões, que vivia na Índia e que atacava os elefantes, enrolando-se em volta deles⁹³⁷, sendo que, tal como o licranço⁹³⁸, não tinha veneno⁹³⁹, diferindo nisso das áspides⁹⁴⁰, dos basiliscos⁹⁴¹, das víboras⁹⁴² e de outras serpentes. Assim referenciado como um imenso ofídio constritor, o dragão de Plínio poderia ser hoje identificável com a Piton Indiana, ou *Python morulus* (segundo Lineu, 1758).

Começado como designação classificativa da maior espécie real de répteis ofídios não venenosos, o termo *dragão* continuou a ser aplicado a todas as grandes criaturas serpentiformes verosímeis ou fantasiadas referidas pelos vários autores nos mais diversos textos, de diferentes épocas, proveniências, naturezas e aspirações. O romano Ovídio (nascido em Sulmo, Itália, e falecido em Tomis, actual Roménia) e o egípcio Claudiano (nascido em Alexandria e falecido em Roma), ambos de expressão latina mas de origens e substratos culturais distantes, fizeram talvez as descrições mais inverosímeis de dragões na Antiguidade, atestando a conversão irreversível destes animais verdadeiros em seres míticos e prenunciando o seu prolífico desenvolvimento na Idade Média: os dois autores contemplam nos seus dragões aptidões e pormenores físicos hiperbolizados, sendo que o primeiro incluiu-lhe uma crista no pescoço⁹⁴³ – tal como Isidoro de Sevilha veio a fazer – e o segundo concebeu-o com «membros

⁹³⁴ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 181.

⁹³⁵ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 200.

⁹³⁶ ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XII, 4, 4-5, *apud BELFIORE*, 2010, p. 917.

⁹³⁷ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, VIII, (XI) 32, (XII) 33 e 34. A maioria dos estudiosos pensa que se tratava de uma enorme serpente e considera que o termo dragão será a «tradução da palavra latina draco para grandes serpentes.» (ROCHA DE MENEZES, 2010, p. 20).

⁹³⁸ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXIX, (XXII) 71: *neque anguis uenenatus est nisi*.

⁹³⁹ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXIX, (XX) 67: *Draco non habet uenena*.

⁹⁴⁰ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXIX, (XVIII) 65.

⁹⁴¹ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXIX, (XIX) 66.

⁹⁴² PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXIX, (XXI) 69 e 70.

⁹⁴³ OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 598: *cristati colla draconis*.



sinuosos, que deslizam alados através das nuvens», com «uma crista cobrindo-lhes a cabeça» e com «ouro entre as escamas».⁹⁴⁴ De acordo com estas características, as referidas criaturas mitológicas teriam um aspecto mais próximo dos répteis sáurios do que dos répteis ofídios.⁹⁴⁵

Compulsivamente erradicado do enciclopedismo científico⁹⁴⁶ (tendo já sido ignorado por Aristóteles e por Cláudio Eliano, bem como pelo próprio Fisiólogo grego⁹⁴⁷), o dragão passou a integrar exclusivamente as obras literárias de valor ficcional e os bestiários esotéricos, que o conceberam como criatura irreal e sobejamente simbólica, representada com formas muito variáveis⁹⁴⁸, ora ápetras⁹⁴⁹, ora aladas⁹⁵⁰, podendo ou não libertar fogo pela boca, de acordo com a imaginação de cada autor e não obedecendo a um padrão iconográfico concreto ou a uma tendência evolutiva segura e ininterrupta na arte ocidental.

Não obstante a variedade conceptual das fontes literárias antigas sobre os dragões, as

⁹⁴⁴ **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, I, 181-185.

⁹⁴⁵ Tendemos, por conseguinte, a concordar com a afirmação de Nilda Guglielmi, feita a propósito das evoluções do bestiário na Idade Média, segundo a qual os «Dragones provienen de la transformación de una serpiente». (GUGLIELMI, in Introdução a **ANÓNIMO**, *El Fisiólogo – Bestiário Medieval*, 2002, p. 20)

⁹⁴⁶ Não obstante, o seu nome veio contemporaneamente a ser aplicado a uma espécie de lagarto originário da ilha indonésia de Komodo. Cientificamente designado por *Varanus komodoensis*, este sáurio é comumente conhecido como Dragão-de-Komodo, ou crocodilo-da-terra.

⁹⁴⁷ O facto de este animal estar ainda ausente do Fisiólogo grego, parece reforçar a nossa teoria de que esta obra foi concebida ainda no contexto antigo e não medieval.

⁹⁴⁸ **BORGES e GUERRERO**, 2009, p. 65-66. No bestiário alquímico, por exemplo, tornou-se arbitrária a representação do Ouroboros enquanto serpente – de acordo com a tradição original egípcia, atestada no papiro egípcio da Dama Heroub (21ª Dinastia) e continuada pelos gregos e pelos romanos (**CHARBONNEAU-LASSAY**, 2006, p. 803-813) – e enquanto dragão – de acordo com a tradição já medieval. Nesta época, o Ouroboros integrou também o bestiário crístico primitivo, sobretudo Gnóstico, sob a forma de uma serpente, em virtude do sentido de regeneração cíclica e de eternidade reconhecidos ao ofídio (**CHARBONNEAU-LASSAY**, 2006, p. 803-807; **BELFIORE**, 2010, p. 931).

⁹⁴⁹ Vide, por exemplo, a iluminura do *Livro de Horas de D. Duarte*, conservado na Torre do Tombo (DGARQ, CF.140, fl. 36v). Neste incunábulo o dragão assemelha-se a um mamífero mustelídeo do tipo doninha.

⁹⁵⁰ Vide, desta feita, a iluminura do *Livro de Horas* conservado na Biblioteca Nacional de França, com a cota MS. LAT. 10538, fl. 299.





Quimera masculina com cauda de serpente. Pormenor de epinetrão ático de pintura vermelha. 425-420 a.C. Grécia.

representações de Quimeras nas artes figurativas gregas e romanas (desde os vasos áticos, passando pela estatuária etrusca, até à musivária romana) mostram sempre a personagem híbrida com uma cauda muito longa em forma de ofídio, sem asas ou outros membros, terminada em cabeça serpentiforme. Nos mosaicos tardios, pode, contudo, apresentar a língua fendida, lembrando chamas, e, muito raramente, a cabeça ornada por crista e barbilhos, aproximando-se mais do Basilisco mítico medieval – bastante diverso do precedente homónimo referido pelos naturalistas

romanos Plínio-o-Velho e Cláudio Eliano⁹⁵¹ – do que do Dragão mítico, que veio, finalmente, a dominar toda a forma da Quimera (e já não apenas a cauda)⁹⁵².

Apesar de mostrarem uma considerável homogeneidade, nem todas as imagens apresentam este híbrido no sexo feminino, como é referido por unanimidade nos



Quimera de Arezzo, masculina e com cauda de serpente. Escultura etrusca em bronze. 380-360 a.C. Museo Archeologico di Firenze, Itália.

diversos textos, já que muitas vezes figura com a cabeça envolvida por uma juba, característica física exclusiva dos machos leoninos. Pensamos que tal pormenor possa não resultar de uma deficiente hermenêutica das fontes, mas sim de uma tentativa de tornar visualmente mais eficaz o reconhecimento da espécie predominante neste animal mítico, apesar de ser a fêmea do leão quem se dedica à caça e quem melhor traduz a ideia de predação.

A associação tripla da espécie leonina com a caprina e com a reptilária conferem à Quimera uma fisionomia híbrida grotesca, desarticulada e brutal, enfatizada pela ideia de força e agressividade próprias dos grandes felinos, dos machos caprídeos adultos e dos répteis, apesar dos sentidos antitéticos de coragem e

⁹⁵¹ Sobre a Serpente Basilisco cirenaica, referida por Plínio-o-Velho (cfr. **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, XVIII, (XXXIII) 78 e 79; XXIX, (XIX) 66), e a sua possível evolução para o Basilisco mítico medieval, talvez fruto de uma reinvenção paradoxal do relato de Cláudio Eliano (*História dos Animais*, III, 31), *vide supra*, p. 33, nota 54. *Vide também BORGES e GUERRERO*, 2009, p. 33-35.

⁹⁵² *Vide supra*, p. 138 e 139.



cobardia que se reconheciam ao leão⁹⁵³ na Antiguidade e na Idade Média. A estranha aparência da Quimera, que era uma característica de nascimento, funcionava como expressão psicossomática da sua ferocidade imanente e como advertência para os perigos que corriam todos quantos a encontrassem.

O combate da terrível híbrida triforme afigura-se como uma batalha do Bem contra o Mal, proeza que foi levada a efeito pelo herói Belerofonte, com a ajuda de Pégaso. Como referimos no capítulo dedicado aos contextos temáticos⁹⁵⁴, o episódio foi ilustrado em oito mosaicos hispânicos que mostram três fases diferentes da façanha: a perseguição, o ferimento e a morte do híbrido.

No fragmento da Avenida de Extremadura (Mérida)⁹⁵⁵, a Quimera apresenta-se ainda viva, mas, devido ao profundo estado de ruína, desconhecemos se ainda estaria em fuga ou se já teria sido atingida pelo herói; nos conjuntos musivos de Conimbriga (Condeixa-a-Nova)⁹⁵⁶, Puerta Oscura (Málaga)⁹⁵⁷ e La Loma del Regadio (Teruel)⁹⁵⁸, o animal está representado ainda ileso e correndo; nos painéis de Mértola⁹⁵⁹, Torre de Bell-Lloch (Gerona)⁹⁶⁰ e Soria (Ucero)⁹⁶¹ a criatura é atingida pelo herói na boca leonina ou no dorso; e na composição de Sagasta (Mérida)⁹⁶² mostra-se já prostrada e sem vida. Sendo sempre reconhecível pelo entrecho temático e pela morfologia tripla, a Quimera apresenta, no entanto, aspectos diferentes nos diversos mosaicos:

Em Teruel, por exemplo, o corpo parece ter uma conformação mais próxima da anatomia dos bóvidos do que dos felídeos; por seu turno, em Gerona assemelha-se

⁹⁵³ **ARISTÓTELES**, *História dos Animais*, 44, **CHARBONNEAU-LASSAY**, 2006, p. 36 e 37 e **CAETANO**, 2009, Vol. I, p. 325.

⁹⁵⁴ *Vide supra*, p. 134-139.

⁹⁵⁵ *Vide* VOLUME II, p. 42.

⁹⁵⁶ *Vide* VOLUME II, p. 57.

⁹⁵⁷ *Vide* VOLUME II, p. 176 e 177.

⁹⁵⁸ *Vide* VOLUME II, p. 202.

⁹⁵⁹ *Vide* VOLUME II, p. 75.

⁹⁶⁰ *Vide* VOLUME II, p. 214.

⁹⁶¹ *Vide* VOLUME II, p. 233 e 234.

⁹⁶² *Vide* VOLUME II, p. 28 e 29.





À esquerda: Pormenor da Quimera no mosaico de Gerona. À direita: pormenor do tigre do mosaico de Saragoça (ambos na Província *Tarraconensis*).



À esquerda e ao centro: caudas das Quimeras nos mosaicos de Gerona e Mértola (*Lusitania*). À direita: pormenor da cabeça do Basilisco na iluminura da obra *De Bestiis*.⁹⁶³

mais a um macho leão, com juba, e assume uma pose muito comum nos tigres que puxam os carros triunfais de Baco (sobretudo se compararmos a posição das suas patas dianteiras com as do tigre em segundo plano no mosaico aragonês de Saragoça)⁹⁶⁴. A terminação da cauda parece um simples tufo de pêlos animado com olho e boca, lançando chamas como as demais cabeças da fera, mas sem parecenças com uma serpente; já em Mértola, a Quimera apresenta-se como uma fêmea leonina, sem juba, e sobressai pela invulgar cabeça que remata a cauda, pois, apesar de serpentiforme, cospe fogo e surge ornada por crista e barbilhos como um galo, parecendo anunciar a imagem do Basilisco medieval. A datação tardia deste mosaico e a sua inser-

ção numa Basílica cristã poderão explicar a evolução formal que pressentimos.

De todos os mosaicos já referidos só ignoramos por completo o posicionamento da figura no conjunto original a que pertencia o fragmento emeritense. Verificamos, porém, que esta ocupa um lugar de destaque na maioria das outras obras (metade esquerda do painel rectangular, em Mértola, ou mesmo o centro de um medalhão, em Conimbriga, ou de um triângulo, em Soria, ou ainda de um rectângulo, em Gerona e, presumivelmente, em Teruel). Só no mosaico malacitano parece surgir em lugar quase periférico e praticamente secundarizado, senão mesmo diluído na profusão de elementos que compõem a cena venatória.

⁹⁶³ ANÓNIMO, *De Bestiis*, 214, fl. 79 r. Imagem reproduzida in **MALAXECHEVERRÍA**, 2000, p. 271.

⁹⁶⁴ Milagros Guardía Pons ressalta a proximidade entre todo o mosaico geronês e um outro mosaico francês, oriundo de Reims, subordinado ao mesmo tema (**GUARDIA PONS**, 1992, p. 54).



2.4 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS, RÉPTEIS E AVES

2.4.1 – Hibridismos entre humanos, répteis e aves

– MEDUSA

Filha de Fórcis e de Ceto, a Medusa era a única mortal de três irmãs conhecidas como Górgonas, que habitavam azimutes arcanos e obscuros, situados além da geografia dominada pelo Homem Antigo, em terreno simbólico e fértil para o desenvolvimento das múltiplas formas do medo, gerado pelo desconhecido.

De Fórcis, por sua vez, Keto deu à luz [...] também as Górgonas, que habitam para lá do Oceano ilustre, na fronteira com a noite, na morada das Hespérides de voz [cristalina, Esteno, Euríale e Medusa de fatídico destino. Esta era mortal, enquanto eram imortais e isentas de velhice as outras duas.

HESÍODO, *Teogonia*, 270-278



Profusamente representada desde a Grécia arcaica, onde figurou amiúde de corpo inteiro, a Medusa foi inicialmente concebida com uma morfologia antropomórfica acrescida de serpentes na cabeça e de duas grandes asas nas costas, podendo ainda ostentar pequenas asas nos tornozelos e presas de javali. Na literatura, autores como Apolodoro esclareceram que as suas asas eram de ouro e as suas mãos de bronze⁹⁶⁵, mas tais pormenores são imperceptíveis nas artes figurativas não policromas e muito difíceis de destrinçar nas demais, parecendo não terem tido especial acolhimento na iconografia⁹⁶⁶. Já no contexto romano imperial, a

Medusa, representada de corpo inteiro, com asas nas costas, cabelos serpentiformes e caninos de javali. Pormenor de vaso ático de figuras vermelhas. c. 490 a.C. Col. Antikensammlungen. Munique. Alemanha.

⁹⁶⁵ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 4.2.

⁹⁶⁶ Henry LAVAGNE também notou que «o mais surpreendente é que a iconografia antiga sempre se limitou a reproduzir o seu rosto, ainda que a lenda também lhe atribua mãos de bronze [...]. Na



personagem foi sempre confinada à cabeça, passou ocasionalmente a contemplar pequenas asas nas têmporas, perdeu por completo os caninos desenvolvidos e apresentou, arbitrariamente, duas formas diferentes de associação das serpentes à cabeça, ora de modo aglutinado (quando os ofídeos substituíam totalmente os cabelos), ora justaposto (quando os ofídios eram acrescentados aos cabelos). Não obstante as pontuais variações no hibridismo e na expressividade do rosto (mais grotesco e caricatural no período arcaico, e mais verosímil e realista a partir da época Clássica), o seu olhar manteve a perturbadora intensidade original, capaz de traduzir o efeito petrificante reconhecido às Górgonas.

A aparência híbrida repulsiva da Medusa foi diferentemente explicada pelos vários autores, sendo que uns a tomavam como uma característica intrínseca aos seres oriundos de zonas longínquas e bárbaras, e outros julgavam ser o resultado de um castigo perpetrado por Atena, na sequência de uma afronta cometida pela Górgona contra a deusa (afronta esta que podia ter sido a rivalidade na beleza, como admitiu o grego Apolodoro⁹⁶⁷, ou o desrespeito por um templo de culto, como defendeu o romano Ovídio⁹⁶⁸). De entre as diferentes versões, a de Ovídio parece-nos a mais paradigmática em termos de relação causa/efeito e de eficácia na didáctica da moral antiga:

Medusa fora de beleza radiosa,
esperança e motivo de disputa para pretendentes sem conta,
mas nada nela era mais admirável do que os seus cabelos.
[...] Um dia, dizem, o senhor dos mares [Poseidon] desflorou-a no templo
de Minerva: a filha de Júpiter voltou-se para trás e tapou
o casto olhar com a égide. E para que tal não ficasse impune,
transformou os cabelos da Górgone em asquerosas cobras.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 794-801

realidade, a imaginação dos artistas só se inspirou no poder fascinante dos seus olhos [...]» (LAVAGNE, «Medusa», in *Mosaico Romano del Mediterraneo*, Union Latine, Virtuale Museum). Para outras associações zoomórficas da Medusa, vide MORGAN, 1984, p. 191 e 192.

⁹⁶⁷ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 4.3.

⁹⁶⁸ OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 794-801.



Mais tardiamente, Santo Isidoro de Sevilha (560 – 636 d.C.) acentuou a índole lasciva da Medusa e estendeu-a às irmãs, estereotipando-as – já num contexto moral cristão – como paradigmas da mulher pecadora e perigosa para os sentidos. Assim, chamou a todas «meretrizes anguicrinitas»⁹⁶⁹.

Para além da punição que terá recebido de Atena, a personagem híbrida foi alvo de outro castigo, desta feita infligido por Perseu, que a decapitou⁹⁷⁰.

A iconografia da Medusa permite, pois, reconhecê-la como uma praticante de actos de *hýbris* (vaidade ou profanação e barbaridade) e associa-a ao simbolismo ctónico, ameaçador e venenoso das serpentes⁹⁷¹. A sua imagem e os correctivos que lhe foram aplicados funcionam como exemplos morais com especial valor pedagógico. Aliás, também a sua aparente redenção pode ser considerada enquanto tal, já que um dos seus filhos, Pégaso⁹⁷² (nascido do sangue que correu da decapitação da mãe), teve conotação positiva, graças à *Virtus* dos seus actos.

À surpreendente dimensão redentora da descendência junta-se o paradoxo da utilização benéfica dos despojos mortais da própria Medusa: a sua cabeça passou a servir como símbolo apotropaico em espaços públicos e privados e no armamento de deuses e heróis míticos ou reais, tendo servido de protecção à própria Atena⁹⁷³, a Júpiter⁹⁷⁴ e, talvez, a Alexandre-o-Grande (336 – 323 a.C.)⁹⁷⁵ contra os inimigos⁹⁷⁶, e

⁹⁶⁹ ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XI, 3 (*apud* ECO, 2007, p. 41). Santo Isidoro confundiu as Górgonas com as suas irmãs Fóquides (também designada por Greias). É possível que tal confusão tenha surgido na exegese da descrição sequencial que Ésquilo fez destas personagens fraternas, que embora fossem todas monstruosas tinham aspectos diferentes (cfr. **ÉSQUILO**, *Prometeu Agrilhado*, 788-800). Com efeito, o autor medieval apresenta as primeiras iguais às segundas, ou seja, como seres trigeminados que partilhavam um só olho e um só dente. Curiosamente, também Pseudo-Higino fez esta mesma leitura do texto de Ésquilo (cfr. **PSEUDO-HIGINO**, *Astronómica*, II, 12).

⁹⁷⁰ **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 4.2-3.

⁹⁷¹ Sobre a simbologia plural da serpente, *vide* **CHEVALIER e GHEERBRANT**, 1994, p. 594-602 e **BELFIORE**, 2010, p. 917-936.

⁹⁷² **HESÍODO**, *Teogonia*, 270-281 e **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 4.2.

⁹⁷³ **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 4.3.

⁹⁷⁴ **PSEUDO-HIGINO**, *Astronómica*, II, 13.



ainda por Perseu como arma petrificante para vencer o monstro marinho no processo de resgate de Andrómeda⁹⁷⁷. Também a cabeça da Górgona teria transformado algas comuns em deslumbrantes corais⁹⁷⁸ – seres vivos do Reino Animal que parecem tenros vegetais quando estão dentro de água, e duros minerais quando estão fora dela. Na Antiguidade, o coral era utilizado como amuleto para afastar «o mau-olhado», para «parar hemorragias, como um coagulante»⁹⁷⁹, e para proteger os lares e as crianças⁹⁸⁰ (como referiu o naturalista grego Pedânio Dioscurides [c. 40 – 90 d.C.]⁹⁸¹) – sendo que já no cristianismo serviu de atributo a Jesus Menino⁹⁸², já acrescido do simbolismo redentor e profiláctico do sangue do próprio Cristo⁹⁸³. O coral foi ainda considerado pelos Alquimistas como metáfora mnemónica para «a etapa de fixação pelo elixir perfeito»⁹⁸⁴ (numa comparação directa com o endurecimento dos corais no contacto com o ar⁹⁸⁵).

⁹⁷⁵ No mosaico pompeiano com encenação da Batalha de Isso (333 a.C.), hoje no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, o soberano macedónio foi representado com uma cabeça da Górgona na couraça.

⁹⁷⁶ Ovídio esclarece que Minerva «ainda hoje, para apavorar inimigos e paralisá-los de medo, / tem à frente, sobre o peito, as cobras que ela própria criou.» (OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 802-803).

⁹⁷⁷ GRIMAL, 2004, p. 372.

⁹⁷⁸ OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 740-750. Esta parece ser a razão pela qual Plínio-o-Velho chamou *Gorgonia* ao coral: *Gorqonia nihil aliud est quam curalium. nominis causa, quod in duritiam lapidis mutatur emollitum in mari.* (PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXXVII, (LIX) 164). O sublinhado é nosso.

⁹⁷⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 226.

⁹⁸⁰ CHARBONNEAU-LASSAY, 2006, p. 940. Vide também BELFIORE, 2010, p. 326 e 327.

⁹⁸¹ Vide, por exemplo, o fl. 391v. do *Codex Medicus Græcus* de Viena (versão datável do Séc. VI, a partir do original de Dioscurides, datável do Séc. I d.C.).

⁹⁸² A título de exemplo, *uide* as pinturas renascentistas com a Virgem e o Menino, de Piero della Francesca (Pala di Brera e Pala di Senigallia, respectivamente na Pinacoteca di Brera, em Milão, e na Galleria Nazionale delle Marche, em Urbino), e ainda de Francisco Henriques (Nossa Senhora das Neves, no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa). Em todas estas imagens, o Menino surge com um colar de contas coralinas ou com um pendente com ramificação de coral vermelho.

⁹⁸³ CHARBONNEAU-LASSAY, 2006, p. 940-941.

⁹⁸⁴ LASZLO, 1997, p. 88.

⁹⁸⁵ OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 750-752.



Na arquitectura doméstica, a cabeça da Medusa passou a ser «una iconografía ampliamente empleada en el Alto Imperio por el simbolismo mágico que conlleva, actuando de protección sobre los habitantes de la casa»⁹⁸⁶. É precisamente com este valor que marca presença em muitos mosaicos de *domus* hispano-romanas, onde apresenta algumas variantes ao nível da figuração:

– O rosto pode ser dotado de uma expressividade mais intensa (Palença⁹⁸⁷, Valença⁹⁸⁸, Tarragona⁹⁸⁹ e Alter do Chão⁹⁹⁰), ou mais contida (Huerta del Otero⁹⁹¹, Casa da Condessa de Lebrija⁹⁹² e Alcolea del Río⁹⁹³, ambas em Sevilha, Plaza de la Corredera, em Córdoba⁹⁹⁴ e Marbelha⁹⁹⁵), ou até quase inexpressiva (Itálica⁹⁹⁶, Carmona⁹⁹⁷, El Chaparral e Noheda⁹⁹⁸, Alcolea⁹⁹⁹, Alcalá de Henares¹⁰⁰⁰, Murcia¹⁰⁰¹ e Conimbriga¹⁰⁰²);

– O olhar pode ser mais frontal e penetrante (Palença, Huerta del Otero, Casa da Condessa de Lebrija, Alter do Chão), ou mais desviado, ainda que igualmente intenso

⁹⁸⁶ DURÁN PENEDO, 1993, p. 57. A autora acrescenta que «es de suponer que desde el mundo helenístico y ya en el Imperio esta iconografía iría se perdiendo lentamente ese carácter benéfico y profiláctico original, para convertirse en un tema decorativo que llegará a ser secundario y de relleno.» No entanto, não queremos generalizar esta possibilidade, já que são numerosos os exemplos tardios em que o seu carácter inicial se mantém.

⁹⁸⁷ Vide VOLUME II, p. 16 e 17.

⁹⁸⁸ Vide VOLUME II, p. 249.

⁹⁸⁹ Vide VOLUME II, p. 211.

⁹⁹⁰ Vide VOLUME II, p. 65 e 66.

⁹⁹¹ Vide VOLUME II, p. 50.

⁹⁹² Vide VOLUME II, p. 104.

⁹⁹³ Vide VOLUME II, p. 111.

⁹⁹⁴ Vide VOLUME II, p. 149.

⁹⁹⁵ Vide VOLUME II, p. 178.

⁹⁹⁶ Vide VOLUME II, p. 94 e 109.

⁹⁹⁷ Vide VOLUME II, p. 113.

⁹⁹⁸ Vide VOLUME II, p. 112 e 204, respectivamente.

⁹⁹⁹ Vide VOLUME II, p. 126 e 127.

¹⁰⁰⁰ Vide VOLUME II, p. 238 e 239.

¹⁰⁰¹ Vide VOLUME II, p. 268.

¹⁰⁰² Vide VOLUME II, p. 55.



(Valença, Tarragona e Plaza de la Corredera), ou ainda mais ausente e de valor sobretudo simbólico (nos demais exemplos);

– Os cabelos apresentam-se normalmente revoltos, mas podem englobar toda a cabeça (Palença, Tarragona e Alter do Chão), ou ficar confinados à parte superior, apenas com uma serpente a contornar cada lado do rosto, entrelaçando-se, ambas, na linha do queixo (Conimbriga e Itálica).

No caso específico de Palença, a expressão da Górgona é particularmente carregada, provocando no espectador um forte choque emotivo (*ekplexis*)¹⁰⁰³, devido ao enrugamento do prócero, à intensidade do olhar frontal e ao firme cerramento dos lábios.¹⁰⁰⁴ Apesar de não ser clara a figuração das serpentes, a cabeleira apresenta madeixas fartas e revoltas, cujo movimento simula a dinâmica contorção dos ofídios em figurações congêneres.

No medalhão actualmente exposto no Museo Nacional Arqueològic de Tarragona, a Medusa mostra-se em grande plano, preenche todo o espaço circular e agiganta-se perante as personificações das Estações do Ano, que se apequenam nos cantos. Executada com primor técnico e tratada com admiráveis valores plásticos e expressivos, a figura ostenta um emaranhado capilar formado por finas serpentes, duas asas na fronte, uma considerável tensão facial e um olhar intenso, sensivelmente desviado para um ponto elevado e algo indefinido. A desordem caótica das víboras, bem como a carga dramática do rosto e do olhar, prudentemente desviado para não “afectar” o espectador doméstico, transformam a personagem num ícone do perigo.

¹⁰⁰³ LOMBARDO, 2003, p. 133.

¹⁰⁰⁴ Mercedes Durán relaciona este mosaico com os de Marbella, Carmona e Itálica, ressaltando uma suposta execução próxima e uma alegada semelhança na inexpressividade do fâcies, alvitrando a hipótese de serem obras da mesma oficina (DURÁN PENEDO, 1993, p. 58). Porém, não podemos concordar com os argumentos apresentados, já que estes mosaicos parecem-nos muito diferentes tanto na expressão (mais dramática em Palença), como na qualidade plástica (construção volumétrica da figura, luminosidade e cromatismo mais intensos também em Palença).



Contando-se entre os exemplares mais frustres e diminutos do território contemplado, a Górgona representada nos mosaicos com o Julgamento de Páris em El Chaparral e Noheda afirma-se, porém, como um dos casos mais paradigmáticos da sua função como atributo próprio da deusa Atena e como símbolo apotropaico dos guerreiros. Com efeito, a sua presença na cena judicial em apreço tem um valor nulo quer para o decurso, quer para o desfecho da acção, mas a sua representação nas vestes da deusa tem um valor icónico referencial.

Num registo temático bastante diverso e com um simbolismo mais arcano, o mosaico de Alcolea apresenta as cabeças da Medusa adornadas por barretes frígios e associadas ao tema da amamentação de Rómulo e Remo pela Loba. De facto, o pormenor – que sendo estranho à iconografia da Górgona, não é totalmente alheio à de Perseu (pois na Turquia existe um mosaico onde o herói tem um barrete frígio e segura a cabeça da Medusa) – parece estabelecer uma relação directa entre as figuras apotropaicas e os gémeos fundadores da cidade de Roma, na medida em que poderá remeter para a importância dos antepassados troianos, chefiados por Eneias, também eles normalmente representados com indumentária frígia (conforme se vê no mosaico alterense), de acordo com a epopeia de Vergílio.¹⁰⁰⁵ Neste sentido, a presença desdobrada da “Medusa frígia” não será um mero elemento de protecção dos gémeos, mas poderá ser um símbolo da presença protectora dos antepassados, em jeito de *Manes*.



À esquerda: pormenor do mosaico com a Loba amamentando Rómulo e Remo, com uma das cabeças de Medusa ostentando barrete frígio. Alcolea. Córdoba. (*Bætica*). À direita: pormenor de mosaico com salvamento de Andrómeda, mostrando Perseu com barrete frígio. Séc. II-III d.C. Zeugma. Gazianthep Museum. Turquia.

Ao nível da integração compositiva, as cabeças de Medusa podem surgir de três modos nos mosaicos hispânicos:

– Ocupando todo o espaço de um medalhão (Córdoba, Marbella e Valença), ou de um emblema (Itálica), ou ainda de um octógono (Palença), centralizado numa composição

¹⁰⁰⁵ CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO (no prelo).



geométrica e/ou vegetalista. Nestas situações assume-se como figura principal e está associada a figuras secundárias de evocação cosmogónica (Estações e/ou híbridos marinhos, Palença, Huerta del Otero¹⁰⁰⁶ e Alcolea del Río, ou aves, em Marbella), ou até a outros motivos apotropaicos e profiláticos (nós-de-salomão e folhas de hera, em Córdoba e em Alcolea, ou *kraters*, em Itálica e também em Alcolea). Na maioria das vezes, estas cabeças de Medusa apresentam-se de frente para a entrada das divisões das casas;

– Partilhando o espaço de um medalhão, ou de um painel, com outras figuras, em ilustrações de episódios míticos onde tomou parte activa (Conimbriga) ou passiva (El Chaparral e Noheda), ou onde não teve qualquer intervenção atestada em textos coevos conhecidos, mas onde foi integrada por contaminação de fontes ou por vontade do encomendante (Alter do Chão). Nestas situações toma sempre uma posição central e está voltada de frente para a entrada das divisões domésticas;

– Ocupando espaços marginais ao painel central (Alcolea e Alcalá de Henares), podendo não estar objectivamente relacionada com a sua temática, mas conferindo um sentido protector às personagens principais¹⁰⁰⁷. Nestes casos a figura da Medusa costuma aparecer desdobrada e em cantoneira, aparentemente por razões de simetria.

A integração da Medusa nas cenas principais dos pavimentos de Conimbriga e de Alter do Chão merece uma particular nota pela sua relevância nas composições (em virtude do posicionamento) e nas próprias narrativas (devido ao papel que nelas assume): no primeiro mosaico, a Górgona foi representada num tesselado da *Domus* dos Repuxos e

¹⁰⁰⁶ Cfr. DURÁN PENEDO, 1993, p. 159. A autora não refere esta confluência de temáticas associadas e resume as afinidades entre estes mosaicos ao esquema compositivo. Apesar de encontrarmos estes pontos de ligação iconográfica, não podemos deixar de notar as importantes diferenças expressivas entre as duas obras, já que no exemplar da Huerta del Otero o naturalismo é maior e o grau analítico dos pormenores é muito superior, permitindo, inclusive, a identificação das espécies representadas (aves exóticas – pavão e papagaio), todas elas reais; por seu turno, o exemplar de Palença é mais expressionista e sintético, conferindo à fauna uma dimensão mais empírica (no caso real das aves) e até mais fantasiosa (no caso dos híbridos marinhos).

¹⁰⁰⁷ No caso de Alcalá de Henares, *vide supra*, p. 191, onde também o Centauro assume essa relação.



contextualizada no episódio mitológico da petrificação do monstro marinho que mantinha a Nereide Andrómeda cativa. A sua cabeça é firmemente agarrada por Perseu, que a mostra ao *ketos* (enfatizando o paradoxo da utilização de uma personagem híbrida negativa como arma apotropaica, em detrimento da arma bélica, contra um outro híbrido negativo¹⁰⁰⁸) e localiza-se no centro da composição, funcionando duplamente como ponto de convergência do olhar e como chave do desfecho da situação. A sua posição estratégica e o seu aspecto desagradável (não obstante a representação abreviada, decorrente da ínfima escala que lhe reduziu os pormenores e a expressividade) investem-na de um valor muito mediático. Nesta medida, quando comparada com duas ilustrações turcas do mesmo mito, respectivamente oriundas de Zeugma e de Samandağı, onde a cabeça da Górgona está mais camuflada e o centro da composição é ocupado pelo espelho usado por Perseu, a solução de Conimbriga, apesar de bastante mais frustrante, acaba por conferir maior protagonismo à Medusa. A ausência de Andrómeda no mosaico lusitano também acentua a diferença relativamente ao exemplar turco, onde está presente, diluindo a importância do próprio acto de salvamento da Nereide e tornando a situação representada mais polivalente. Parece-nos que estas diferenças capitais de representação terão resultado de uma opção consciente do *dominus* escalabitano, talvez duplamente motivada por uma intenção de exortação da inteligência e de exaltação da *Virtus* do herói e por um desejo de protecção e de salvação da sua pessoa e da sua casa relativamente a qualquer situação de perigo¹⁰⁰⁹.

Inspirando-se numa estória mítica e privilegiando um momento crucial do desenvolvimento desta, o proprietário desenvolveu uma fórmula apotropaica de uso exclusivo.

Por sua vez, no mosaico alterense a Medusa surge deslocada do contexto mitológico original e do entrecho épico narrativo da cena representada no painel, pois decora a face exterior do escudo de Eneias, contrariamente à detalhada *ekphrasis* vergiliana, que compreendia para ambas as faces da égide duas imagens proféticas, alusivas à

¹⁰⁰⁸ Vide *supra*, p. 132 e 133.

¹⁰⁰⁹ Vide *supra*, p. 133.



«história de Itália e [a]os triunfos dos Romanos»¹⁰¹⁰. No entanto, a Górgona não é completamente estranha à fonte literária que inspirou este mosaico, visto que o autor a referiu como motivo inciso na couraça da deusa ateniense Palas, forjada pelos mesmos Ciclopes que executaram o escudo do herói troiano¹⁰¹¹ a mando da deusa Vénus¹⁰¹². Assim, a inserção da cabeça do monstro no broquel ultrapassará a normal função apotropaica do símbolo e conferirá uma adicional ideia de protecção do herói pela própria divindade guerreira.

O posicionamento da figura híbrida naquele objecto, que ocupa o centro sensível da composição, polariza o olhar na imagem do vencedor. Embora a parte superior da cabeça Górgona esteja parcialmente arruinada, o seu rosto apresenta um razoável estado de conservação e evidencia os elementos anatómicos de forma bem demarcada, com o nariz largo, os olhos expressivos e a dureza da boca cerrada. Toda a



À esquerda: pormenor do mosaico de Eneias e Turno, com cabeça da Medusa. Alter do Chão (*Conuentus Emeritensis*). À direita: fragmento de mosaico com cabeça da Medusa. Beja (*Conuentus Pacensis*). Lusitania.

cabeça permanece envolta em ondedados vermelhos e brancos, de onde saem algumas serpentes (na sua maioria desaparecidas, sendo possível que também se tenham perdido as duas pequenas asas). Não sendo uma tipologia de capilaridades frequente, encontra, porém, um paralelo hispânico no fragmento de Beja (em Vila Viçosa), onde a mesma figura também

ostenta uma cabeleira ondulada, ainda que mais farta e cromaticamente mais rica.

¹⁰¹⁰ VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 600-731. Também na *Ilíada*, de Homero, o requintado objecto capta as atenções do leitor com a demorada *ekphrasis* (HOMERO, *Ilíada*, XVIII, 478-608).

¹⁰¹¹ VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 377-418.

¹⁰¹² *Idem*, *Ibidem*.



2.5 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS E AVES

2.5.1 – Hibridismos entre humanos e aves

– VITÓRIAS

E Estige, filha do Oceano, gerou unida a Palante,
no seu palácio, o Zelo e a Vitória de belos tornozelos,
e dela nasceram também o Poder e a Violência [...]

HESÍODO, *Teogonia*, 383-388

Filiadas no conceito e na iconografia das *Níkē* (Νίκη) gregas, as Vitórias romanas apresentam uma morfologia antropomórfica com justaposição zoomórfica de asas de ave nas costas. A sua fisionomia é geralmente atractiva, dado que tomam o aspecto de mulheres jovens, graciosas e aladas, com corpos esbeltos, normalmente envelados por túnicas diáfanas.



Níkē de Samotrácia. Originária do Santuário dos Grandes Deuses, em Samotrácia. Atribuída a Pitocritos de Rodes. 180 a.C. Louvre. Paris. França.

Enquanto personificações alegóricas do triunfo¹⁰¹³, costumam ter coroas de louros, palmas ou acantos como atributos e podem integrar cenas de competição, premiar um auriga vitorioso ou um herói de peleja. A sua iconografia reflecte, por conseguinte, a adequação do sexo feminino a um ideal de beleza, juventude e sucesso – que funciona, simultaneamente, como complemento e contraponto dos conceitos de Poder e de Violência –, ao qual se alia o simbolismo sublimatório, imortal, teofânico e orientador da maioria das aves diurnas (ligadas à Luz) e não predadoras¹⁰¹⁴, tidas como

¹⁰¹³ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, II, 61.

¹⁰¹⁴ ARISTÓFANES confrontou numerosas espécies de aves, realçando características simbólicas em algumas (ARISTÓFANES, *Aves*). A partir desta comédia, percebemos que nem todas as aves diurnas granívoras, frutívoras e insectívoras tinham sentidos positivos, assim como nem todas as aves nocturnas e carnívoras tinham conotações negativas. Algumas podiam até revestir-se de significados antitéticos, consoante os contextos em que eram integradas. O corvo, por exemplo, sendo uma ave tanto diurna como nocturna e carnívora, não é predadora porque é necrófaga e tinha um sentido muito positivo:



mediadoras das «relações entre o céu e a terra»¹⁰¹⁵, como arautos da intervenção divina benéfica no desfecho de desafios e confrontos, e ainda como guias dos homens, através do seu voo norteador, sentido que se manteve nas épocas subsequentes.



Alegoria à Vitória (feminina alada, com coroa de louros e palma, junto a despojos bélicos). Ilustração n.º 203 da obra *Iconologia*, segundo descrição de Ripa. 1603.

Este paradigma imagético perdurou no tempo e fora do paganismo, tendo sido reiterado vários séculos mais tarde e em contexto cristão na já mencionada *Iconologia*, do italiano Cesare Ripa¹⁰¹⁶, mantendo o seu sentido na actualidade.

A obediência aos referidos conceitos estéticos e morais está atestada em vários mosaicos hispânicos, sendo que em Mérida se encontra um dos mais antigos exemplares. Trata-se de uma extensa composição datável do séc. II d.C., proveniente de Sagasta e hoje no Museo Nacional de Arte Romano de Mérida¹⁰¹⁷, onde se conservam duas das quatro Vitórias que inicialmente se dispunham em redor do medalhão central que envolve um poeta com a sua musa inspiradora. As personagens envergam longas túnicas e seguram palmas e coroas de louro. José Maria Blázquez Martínez considera que «si el cuadro es, como parece, una exaltación de la poesía, estas Victorias corresponderían a los poetas ensalzados en él.»¹⁰¹⁸ No entanto, uma outra leitura (que já anteriormente expusemos a propósito das temáticas triunfais¹⁰¹⁹) afigurasse-nos igualmente plausível: estas personagens representariam o próprio conceito de triunfo, explícito em todos os

consagrada ao deus solar Apolo, guiou as personagens principais da estória de Aristófanes, fazendo-as encontrar o seu caminho. O mesmo animal tutelou o 1º dos 7 graus místicos do Mitraísmo, assumindo-se como guia iniciático, sentido reiterado na Alquimia onde o corvo surge como símbolo da 1ª etapa da transmutação (ou libertação) da matéria, a *nigredo* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 235). A respeito das diferentes significâncias das aves, *vide*, por exemplo, GILHUS, 2006, p. 7 e 8.

¹⁰¹⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 99. *Vide* também BELFIORE, 2010, p. 305-311.

¹⁰¹⁶ *Vide supra*, p. 139.

¹⁰¹⁷ *Vide* VOLUME II, p. 28 e 29.

¹⁰¹⁸ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1978, p. 32.

¹⁰¹⁹ *Vide supra*, p. 127 e 128.



registos temáticos do mosaico em apreço, afirmando-se, por conseguinte, como os elementos-chave para a interpretação de cada um e como pontes simbólicas entre eles, proporcionando o entendimento global do conjunto. Na nossa interpretação, estas figuras assumem-se primeiramente como alegorias à vitória da luta dos Pigmeus que sazonalmente lhes invadem o território; depois afirmam-se como alusões ao sucesso do herói Belerofonte e do seu cavalo Pégaso sobre a monstruosa Quimera; seguidamente constituem-se enquanto símbolos evocadores do equilíbrio da Natureza – o que justificaria o seu comprometimento iconográfico com os Génios; e por fim exprimem-se como arautos do triunfo da memória das Obras legadas pelos poetas sobre o esquecimento que normalmente acompanha a morte dos Homens comuns.

Outras quatro Vitórias surgem em composições com triunfos báquicos. A mais antiga encontra-se no painel policromo de Saragoça, hoje no Museo Arqueológico Nacional de Madrid, datável do séc. II d.C.¹⁰²⁰ Segue no carro alegórico, à esquerda de Baco, assumindo, por conseguinte, um lugar privilegiado no cortejo. A sua figura é delicada, enverga túnica, leva uma palma na mão esquerda e, apesar da destruição do braço direito acima do cotovelo, está em atitude de coroar a divindade.

Mais duas Vitórias surgem no painel policromo mais tardio, datável da segunda metade do século IV d.C., conservado *in situ* nos *Balnea* da *uilla* de Noheda¹⁰²¹. Estão igualmente vestidas, coroando o deus e seguindo no seu carro.

A última Vitória pode ser reconhecida no mosaico de Tarragona, datável de meados do Séc. IV.¹⁰²² Encontra-se invulgarmente nua, apenas adornada com uma pulseira e com uma tornozeleira, e em pleno voo sobre os tigres, segurando um objecto parcialmente destruído que pensamos poder ser uma palma¹⁰²³. O desvio que apresenta relativamente ao padrão iconográfico mais comum nas personagens congéneres (que nestes entrecos costumam estar vestidas e deslocando-se, poisadas, no carro triunfal,

¹⁰²⁰ Vide VOLUME II, p. 219 e 220.

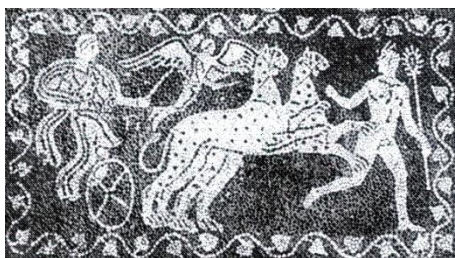
¹⁰²¹ Vide VOLUME II, p. 203-204.

¹⁰²² Vide VOLUME II, p. 213.

¹⁰²³ Cfr. GUARDIA PONS, 1992, p. 35. A autora coloca a hipótese de ser uma haste ou uma lança.



coroando o deus) tem levantado algumas dúvidas sobre a sua identificação como Vitória ou como um erote (geralmente referido como *putto* alado)¹⁰²⁴.



Em cima: mosaico com cortejo báquico sobrevoado por Vitória. Meados do Séc. IV d.C. Tarragona (*Tarraconensis*). Em baixo: pormenor central do mosaico com *thiasos* dionisiaco sobrevoado por Eros. Sécs. III-IV a.C. *Villa* da Boa Fortuna. Olinto. Grécia.

Embora ambos estejam ligados ao ciclo dionisiaco desde a Grécia, onde o próprio Eros chegou a marcar presença em representações de *thiasoi*, como no mosaico da *Villa* da Boa Fortuna, em Olinto, nos mosaicos hispânicos a sua participação nos cortejos báquicos é invulgar. Ainda que reconheçamos um claro comprometimento visual desta figura alada com o aspecto e as atitudes de Eros (mais frequentemente representado nu e a voar), pensamos, no entanto, que se tratará de uma Vitória pelas características morfológicas (mais curvilíneas), pelos adornos femininos e pela graciosidade da pose.

Mais duas vitórias, provenientes da *Villa* a Mare del Faro de Torrox (Málaga), resistem nos fragmentos de um mosaico bícromo do Séc. III

d.C, hoje no Museo Provincial de Alcazaba¹⁰²⁵. Hoje descontextualizadas, outrora poderiam ter carregado, em par, uma *corona laureata* com eventual «retrato del dueño de la finca o, más probablemente, una inscripción, como en Djemila»¹⁰²⁶, realçando, em qualquer dos casos, o sentido triunfal do Homem ou da Palavra.

No mosaico policromo de Écija, conservado na Avenida Miguel de Cervantes, e datável de finais do séc. II, ou princípios do séc. III d.C.¹⁰²⁷, a imagem da Vitória surge em duplicado numa fórmula de equilíbrio que se baseia no princípio da simetria e que

¹⁰²⁴ Cfr. GUARDIA PONS, 1992, p. 35-36.

¹⁰²⁵ Vide VOLUME II, p. 182 e 183.

¹⁰²⁶ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1981, p. 97.

¹⁰²⁷ Vide VOLUME II, p. 167 e 168.



serve para flanquear uma presumível personificação do Ano (*Annus* em latim, ou *Aiôn* em grego). Assim, surgem duas figuras idênticas, desnudadas até à zona pélvica, com panejamentos sobre um dos ombros e em volta das pernas, ostentando colar e braceletes, e elevando, ao centro, a figura anual. Também neste painel sobressaem os valores da beleza (aliada à sedução e à juventude) e da apoteose.

Outra solução desdobrada e simétrica, presumivelmente com igual sentido apoteótico, poderia ter sido originalmente observada num mosaico coevo de Córdoba¹⁰²⁸, do qual restam hoje somente duas esbeltas Vitórias togadas. Na proposta de reconstituição defendida por Alberto Balil¹⁰²⁹, as duas personagens carregariam, em par, um *clipeus*, cujo conteúdo permanece ignoto, ainda que pensemos poder ter ostentado um busto – como sucede amiúde na arte funerária, onde a efígie do defunto simboliza o triunfo da vida além-túmulo.

No fragmento de mosaico policromo proveniente da Calle Holguín e hoje no Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, datável do séc. IV d.C.¹⁰³⁰, a personagem insere-se numa cena de corrida de cavalos. Situa-se à esquerda da composição e segura os arreios de um dos alazões que puxam o carro vencedor, como se tivesse sido ela a conduzir a quadriga à vitória. Não obstante a total destruição do seu rosto, conserva a beleza do corpo jovem, dotado de harmoniosas proporções e de pele rósea, generosamente desvelado pela abertura da toga que lhe evidencia o ombro direito, o seio e o braço, bem como toda a perna esquerda, proporcionando um jogo sedutor de ocultação e revelação, e desenhando uma sinuosa linha de força algo “maneirista”. A localização, a gestualidade e o traje conferem à personagem um duplo protagonismo visual (como pólo de atracção do olhar) e narrativo (como figura activa no resultado vitorioso).



Vitória e cavalos no mosaico da C/. Holguín, Mérida (*Conuentus Emeritensis, Lusitania*).

¹⁰²⁸ BALIL ILLANA, 1977, p. 175 e 176.

¹⁰²⁹ BALIL ILLANA, 1977, p. 16. *Vide* também MORAND, 1994, p. 337. Cfr. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1981, p. 97. Este autor propõe a identificação do objecto como uma coroa.

¹⁰³⁰ *Vide* VOLUME II, p. 40.





Pormenor do mosaico com Vitória conduzindo biga. *Villa* de Pesquero. Badajoz (*Conuentus Hispalensis, Bætica*).

Evidenciando o sentido de triunfo inerente às corridas de cavalos, a Vitória do fragmento musivo oriundo da *Villa* de Pesquero e hoje no Museo Arqueológico de Badajoz¹⁰³¹, surge, ela própria, a conduzir uma biga equestre e a exhibir uma coroa de louros na mão direita, estando a cena flanqueada por duas palmas, acantonadas em baixo. A figura tem os mesmos valores de sedução impressos na congénere do mosaico de Mérida, enfatizados pelo movimento dos tecidos que esvoaçam com a velocidade da biga, destapando toda a perna esquerda. No entanto, ao contrário da anterior e das demais alegorias idênticas conhecidas em território hispânico, esta Vitória foi representada de perfil. A orientação incomum facilita visualmente a leitura da acção, ajudando ainda a traduzir a ideia de rapidez, imanente à deslocação do carro. Situa-se num canto do quadrado que encerra uma composição octogonal quase totalmente perdida, que contava com figurações báquicas, reforçando o sentido o sentido triunfal do culto dionisíaco.

Menos graciosas e mais recatadas, outras duas Vitórias surgem em contextos circenses nos mosaicos de Itálica e de Écija¹⁰³², obviamente aludindo à competição e ao triunfo nos jogos, sendo que a primeira se insere no recinto dos confrontos, elevando-se sobre uma coluna, e segunda ergue-se sobre a muralha exterior. Como notaram Guadalupe López Monteagudo e Irene Mañas Romero, estas figuras parecem ter funções decorativas arquitectónicas, quais estátuas alegóricas, e poderão ter contado com imagens simétricas (homólogas ou complementares)¹⁰³³.

Uma última Vitória marca presença numa ilustração musiva do episódio da disputa musical entre o Sátiro Marsias (tocador de flauta dupla) e o deus Apolo (tocador de lira)¹⁰³⁴, da qual o último saiu vencedor¹⁰³⁵. Neste conjunto proveniente da Fuente de la

¹⁰³¹ Vide VOLUME II, p. 117 e 118.

¹⁰³² Vide Volume II, p. 106-107 e 172, respectivamente.

¹⁰³³ LÓPEZ MONTEAGUDO, in AA.VV. (no prelo), p. 273; MAÑAS ROMERO (no prelo), p. 88.

¹⁰³⁴ GRIMAL, 2004, p. 291. Vide *supra*, p. 207 e 208.



Pañuela, em Santisteban del Puerto (Jaén)¹⁰³⁶, a personificação triunfal segura palmas na mão esquerda e, com a mão direita, coloca uma coroa de louros sobre a cabeça do vencedor, que se encontra envolta por uma aura, redundando os sentidos de glória e sublimação divina. Mantendo os atributos canónicos da alegoria vitoriosa, esta imagem alada é, no entanto, caracterizada por formas bastante rudes e toscas, que denunciam já a dissolução do ideal clássico e a datação tardia, possivelmente de meados do Séc. V d.C.

¹⁰³⁵ Vide, por exemplo, **APOLODORO**, *Biblioteca*, I, 4.2.

¹⁰³⁶ Vide VOLUME II, p. 161.



– GÉNIOS DAS ESTAÇÕES, DOS MESES E DA NATUREZA

As representações dos Génios (também designados por *daimones*) podem contemplar uma morfologia antropomórfica pura ou híbrida, masculina ou feminina, com eventual justaposição zoomórfica de asas de ave nas costas. Constituem materializações, sob a forma personificada, de conceitos espirituais humanos e divinos, de noções temporais ou de forças da Natureza, e podem carregar sentidos benignos ou malignos, consoante o seu pendor moral e as consequências da sua influência sobre o equilíbrio individual, familiar, social alargado, ou sobre a harmonia cósmica.



Possível imagem de Arcanjo num mosaico da Basílica de Santa Sofia. c. 867. Istambul. Turquia.

Afirmando-se como a imagem «duma consciência supra-racional» e simbolizando «o ser espiritual»¹⁰³⁷, por excelência, cremos que se tenham perpetuado além da Antiguidade pagã, sofrendo uma cristianização, convertidos em Arcanjos nos casos em que detinham um valor positivo.

Tal como sucede com os Génios não alados, os Génios alados têm atributos variáveis, de acordo com a sua identidade e com a função que desempenham. Tomando como exemplo os Génios das Estações do Ano, designados por *Tempora Anni*, em Latim, verifica-se que geralmente cada um enverga indumentária adequada à correspondente temperatura sazonal e transporta elementos alusivos às colheitas da sua época (roupas mais leves e curtas no caso das Estações mais quentes, ou mais fortes e longas nas mais frias; flores, no caso da Primavera, espigas e frutos estivais, no caso do Verão, cachos e parras de uva, no caso do Outono, e canas ou galhos desfolhados, no caso do Inverno, havendo, no entanto, outras variantes).

¹⁰³⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 351. Vide também BELFIORE, 2010, p. 518-521.



Nos pavimentos tessellados das Províncias romanas do Oriente os Génios das Estações costumam ser apresentados e em busto feminino e dotados de um hibridismo alado¹⁰³⁸. Já nos mosaicos do Ocidente, surgem geralmente com forma humana pura, ainda que também em busto maioritariamente feminino. Todavia, verificam-se algumas exceções em que figuram de corpo inteiro, plenamente antropomórfico e ocasionalmente masculino, como no pavimento italiano da *Domus* dos Tapetes de Pedra (Ravena)¹⁰³⁹, ou até alados¹⁰⁴⁰, como no painel hispânico com celebração da apoteose do deus Ano, datável de inícios do Séc. III d.C., em Écija (hoje no Museo Histórico Municipal da cidade)¹⁰⁴¹, onde cada um carregava atributos alusivos à época que encarnam: o Génio da Primavera está coroadado de flores, leva um cajado e um cesto de flores; o do Verão carrega uma foice; o Inverno está mutilado mas resta-lhe a parte cimeira de uma cana; o do Outono está parcialmente destruído e parcialmente oculto, desconhecendo-se quais teriam sido os seus atributos (eventualmente um cacho de uvas). Cada um estava sobrepujado por cestos com flores e frutos da respectiva época e ladeado por animais alusivos à fauna mais exemplificativa de cada Estação (aves e bovídeo no caso da Primavera; perdizes e leão no Verão; pato e suíno no Inverno; animais desconhecidos no Outono).



Pormenor do mosaico com apoteose do deus Ano, mostrando Génio da Primavera em cantoneira. Écija (*Conuentus Astigitanus, Bætica*).

Outros Génios alados alusivos a noções temporais estão também significativamente representados no Mosaico do Calendário, oriundo de Hellín (Albacete) e datável da primeira metade do séc. III d.C.¹⁰⁴² Com efeito, duas figuras humanas com grandes

¹⁰³⁸ Como em Zliten (Líbia), cujo pavimento musivo está hoje no Museu Arqueológico de Trípoli, ou em Halikarnasus (Turquia), cujo mosaico permanece *in situ*.

¹⁰³⁹ CALVANI e MAIOLI, 1995, p. 24 e 25; PESSOA, 2008, p. 50 e 53.

¹⁰⁴⁰ Na escultura também se encontram Génios das Estações representados de corpo inteiro e com asas, como prova o já mencionado *Sarcófago das Quatro Estações*, do Monte da Azinheira (*vide supra*, p. 104).

¹⁰⁴¹ Vide VOLUME II, p. 167 e 168.

¹⁰⁴² Vide VOLUME II, p. 253 e 256.





À esquerda: pormenor do mosaico com Génio do Mês de Maio e do Signo Gémeos. Hellín (*Conuentus Carthaginensis, Carthaginensis*). À direita: pormenor do mosaico com Génio do Mês de Setembro e do Signo Balança. Hellín (*Conuentus Carthaginensis, Carthaginensis*).

asas animam a profusa composição e são identificáveis como Génios dos Meses do Ano e dos respectivos Signos do Zodíaco, em virtude dos atributos que carregam: o Génio do mês de Maio (identificado pelas iniciais MAI, do latim MAIVS) carrega ao colo duas crianças idênticas (possivelmente os gémeos Castor e Pólux) que simbolizam o Signo *Gemini* (II – o sétimo do zodíaco) e está acompanhado por

Mercúrio, reconhecível pelo Caduceu e pelo capacete alado. Este deus poderá figurar como representante de sua mãe, Maia (nome feminino de Maio), talvez ausente por não ter uma iconografia própria; o Génio do Mês de Setembro (identificado pelas iniciais SEP, do latim SEPTEMBER) transporta uma balança, em alusão ao signo *Libra* (♎ – o terceiro do zodíaco) e faz-se acompanhar do deus Vulcano¹⁰⁴³, com uma pinça de forja na mão (em referência ao fabrico de armas nos quentes fornos do Hades, que lembram o calor estival).

No fragmento de mosaico emeritense com *thyasos* marinho, proveniente da Calle de Pizarro e datável de meados do séc. II d.C.¹⁰⁴⁴, identificamos também um Génio alado na figura que tem sido até hoje interpretada como uma Vitória¹⁰⁴⁵. Parece-nos que a relação entre esta personagem e o tema do cortejo não é óbvia, já que a sua localização era originalmente periférica, situando-se no canto inferior esquerdo da cercadura e apresentando-se voltada para um outro painel mais abaixo, cuja temática desconhecemos. A esta realidade junta-se o facto de este ser o único dos fragmentos

¹⁰⁴³ DURÁN PENEDO, 1993, p. 201.

¹⁰⁴⁴ Vide VOLUME II, p. 25 e 27.

¹⁰⁴⁵ De facto, os autores consultados parecem unânimes nesta identificação (Cfr. BLANCO FREIJEIRO, 1978; NEIRA JIMÉNEZ, 1992; DURÁN PENEDO, 1993; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2002).



remanescentes do conjunto que integra tesselas de pasta de vidro policromas (azuis e verdes), demarcando-se também, por esta característica, daquele tapete musivo, como notou Mercedes Durán¹⁰⁴⁶. Outrossim, a ausência de atributos alusivos ao triunfo e a sua não participação activa na cena do cortejo de Neptuno parecem contribuir para uma leitura que afasta a personagem daquele registo. Assim, uma vez que a presença desta figura antropomórfica alada parece algo marginal à composição superior e ao tema aquático nela representado, entendemos que a sua evocação vegetal se torna clara não apenas no cromatismo verde e azul das tesselas mas também nos motivos fitomórficos envolventes, com os quais a personagem interage, e consideramos ser possível que não se trate de uma Vitória mas sim de um Génio da Natureza.

¹⁰⁴⁶ DURÁN PENEDO, 1993, p. 238.



– LARES, OU PENATES

Num mosaico de Conimbriga (Condeixa-a-Nova), datável do primeiro quartel do século III d.C., surgem dois possíveis Génios (ou *daimones*) antropomórficos alados flanqueando um castiçal, no centro de um medalhão da *Domus* dos Repuxos¹⁰⁴⁷. Embora em estado de conservação muito deficiente, com zonas onde a representação é imperceptível, trata-se de um dos exemplares locais mais ricos em termos simbólicos e para o qual não foram ainda encontrados paralelos iconográficos. Pensamos que esta singular figuração tenha funcionado como fórmula apotropaica, «pela conjugação de tantos elementos simbólicos presentes», com significados redundantes¹⁰⁴⁸, sendo que as personagens podem representar deuses Penates ou Génios Lares, entidades amiúde associadas¹⁰⁴⁹ em virtude da comum incumbência de protecção doméstica¹⁰⁵⁰: os primeiros, de origem frígia¹⁰⁵¹, asseguravam a abundância alimentar da casa e o bom funcionamento da cozinha, zelando também pela chama dos seus fogões e demais larários (*lararii*), pelo que estavam, analogicamente, ligados ao culto da deusa Vesta, que tutelava o fogo sagrado¹⁰⁵²:

parte deles cozinhou
em água a ferver em cachão, parte deles assou sobre o fogo.
Mal isto serviu à mesa, eu, com uma chama justiceira,
desmoronei a casa sobre os Penates

OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 228-231

mal os seres celestes chegaram ao humilde larzito
[...] o velho trouxe um banco [...] e convidou-os a descansar o corpo.

¹⁰⁴⁷ Vide VOLUME II, p. 60.

¹⁰⁴⁸ MOURÃO, 2008 a, p. 66.

¹⁰⁴⁹ Claudiano é um dos autores que associam os Penates, os Lares e os Manes, designando ora uns, ora outros, como se fossem homólogos: «[Ceres] aos infiéis Lares entrega a filha [Proserpina]»; «tranquila aos frígios penates se dirige»; «os Manes para si [Proserpina] fatais» (Cfr. CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 141, 180, 268).

¹⁰⁵⁰ FERNÁNDEZ VEGA, 2003, p. 389-391. Vide também BELFIORE, 2010, p. 519 e 520.

¹⁰⁵¹ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 180.

¹⁰⁵² FERNÁNDEZ VEGA, 2003, p. 389-391; GRIMAL, 2004, p. 364 e 466-467.



De seguida, ela arreda na lareira as cinzas tépidas e reaviva
o lume da véspera, alimentando-o de folhas e casca seca
[...] espevita-o até pegar chama.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, VIII, 637-643

Os segundos, de tradição etrusca, protegiam as casas e os
seus habitantes¹⁰⁵³ e estavam ligados ao culto dos Manes
familiares¹⁰⁵⁴ e do próprio Imperador¹⁰⁵⁵:

Eu sou o Lar familiar desta casa [...] que há muitos anos possuo e
ocupo; nela já protegi ao pai e ao avô daquele que hoje nela vive.

PLAUTO, *Aulularia*, 2-5¹⁰⁵⁶

A possibilidade de estarmos perante uma representação
que congrega o sentido das duas entidades (Penates e
Lares) parece ganhar consistência se considerarmos que a solução musiva
conimbricense não obedece rigorosamente à iconografia habitual de qualquer uma
delas¹⁰⁵⁷, parecendo, no entanto, associar partes de umas e de outras, juntando ainda
um objecto estranho a ambas – o castiçal –, que poderá ser interpretado como um
símbolo do fogo mantido aceso nos altares das habitações romanas. Numa leitura mais
geral e complementar, o castiçal simbolizará a luz permanente da vigília¹⁰⁵⁸,
simultaneamente alusiva à protecção dos Génios, ou divindades, e à sabedoria
ancestral dos familiares.



Génios Lares, ou deuses
Penates. Desenho de lucerna
romana encontrada em Santa
Bárbara de Padrões. Finais do
Séc. III d.C. Castro Verde.
Museu da Lucerna.

¹⁰⁵³ FERNÁNDEZ VEGA, 2003, p. 386 e 387. Cfr. CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 136-142. Este poeta considera, porém, que estas entidades especialmente cultuadas na ilha egeia de Delos e na cidade jónia de Claros eram traidoras e designa-as por «infiéis Lares», no contexto do rapto de Proserpina. No mesmo registo do *factum* dos Manes sobre os Homens, Vergílio afirmou que «Cada um de nós sofre os seus Manes» (VERGÍLIO, *Eneida*, 750).

¹⁰⁵⁴ FERNÁNDEZ VEGA, 2003, p. 386 e 387; GRIMAL, 2004, p. 269 e 289-290.

¹⁰⁵⁵ FERNÁNDEZ VEGA, 2003, p. 387-389.

¹⁰⁵⁶ *Apud* FERNÁNDEZ VEGA, 2003, p. 386.

¹⁰⁵⁷ Para uma descrição das representações dos Penates e dos Lares, *vide* FERNÁNDEZ VEGA, 2003, p. 396 e 397.

¹⁰⁵⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 150-151.



– EROS/CUPIDO

Eros foi primeiramente representado como um jovem de morfologia antropomórfica e aparência delicada, algo feminina, com justaposição de asas de ave nas costas, normalmente munido de arco e aljava com flechas e mais raramente de uma tocha ou de um cajado – em conformidade com a *ekphrasis* de Mosco de Siracusa (Séc. II a.C.)¹⁰⁵⁹. No período helenístico surgiram as primeiras figurações do deus em criança¹⁰⁶⁰, ostentando aqueles e outros atributos, variáveis de acordo com os contextos.¹⁰⁶¹

Hesíodo referiu-se a Eros como deus primordial, sem progenitores, imortal e de beleza inigualável – presumivelmente andrógino, como nas artes figurativas, característica talvez inspiradora do hermafroditismo do seu homónimo primogénito teogónico órfico, também chamado Fanes¹⁰⁶² –, capaz de manipular sensações e emoções, consciências e entendimentos. O autor acrescentou que Eros seguiu Afrodite, juntamente com o Desejo, logo que esta filha de Úrano nasceu:

Eros, o mais belo entre os deuses imortais,
que amolece os membros, e a todos os deuses e a todos os homens,
sujeita no peito o entendimento e a vontade consciente.
[...] Afrodite [...] surgira, e [...] seguiu-a, sem demora, Eros e acompanhou-a o belo Desejo [...]

HESÍODO, *Teogonia*, 116-122 e 195-202

Em versões posteriores, sobretudo engendradas na era pós-socrática, Eros afirmou-se como divindade responsável pelo Amor nas suas diferentes manifestações (serenas ou apaixonadas, castas ou libidinosas, correspondidas ou desencontradas), pelo que

¹⁰⁵⁹ «Eros, de cabelos encaracolados, pousando a tocha e o arco, tomou o bastão de boieiro e pôs o alforje ao ombro.» (MOSCO, *Antologia de Planudes*, 200, *apud* SANTA BÁRBARA, 2005, p. 5). A tocha, como atributo de Eros/Cupido, surge no já mostrado relevo do Mitreu de Santa Maria di Capua Vetere (*vide supra*, p. 113) e ainda num sarcófago romano de Niceia, conservado no Iznik Museum (Turquia).

¹⁰⁶⁰ SANTA BÁRBARA, 2005, p. 2.

¹⁰⁶¹ Representações bastante mais recentes contemplam-no também com uma lira, como é o caso da pintura a óleo sobre tela, de José Veloso Salgado, datada de 1891 (Museu do Chiado, Lisboa). Sobre as representações plásticas do mito de Apuleio até finais do século XIX, *vide* ROSCHER, 1886.

¹⁰⁶² MORGAN, 1984, p. 85 e 87.



alguns autores¹⁰⁶³ consideraram a possibilidade de se tratar de uma entidade múltipla e não única. Nesta altura a sua filiação tornou-se controversa, sendo aleatoriamente considerado fruto de um envolvimento de Afrodite (que na *Teogonia* de Hesíodo pertencia a uma geração posterior à de Eros¹⁰⁶⁴), com Zeus, Hermes ou Ares, ou entre Artemisa e Hermes, ou ainda entre Pénia (Pobreza) e Poro (Expediente).¹⁰⁶⁵ Esta última hipótese, defendida por Platão¹⁰⁶⁶, retirava o carácter divino à personagem, reduzindo-a à condição de Génio (ou *daimon*) mediador entre deuses e mortais, e explicava a natureza inconstante e insatisfeita do Amor, em permanente busca de realização.

No século II da era cristã, o escritor latino Lúcio Apuleio (c. 125 d.C. – c. 180 d.C.) identificou claramente o Eros grego com o Cupido romano, filho de Vénus, por sua vez homologada com a grega Afrodite, fixando, deste modo a maternidade do deus.¹⁰⁶⁷ Na mesma obra, o escritor estabeleceu uma relação amorosa e conjugal entre Cupido e a humana Psique, fazendo-o responsável pela imortalização desta, através do Perdão e de uma metafórica Iluminação (ou Iniciação no Conhecimento, em que foi o seu guia).¹⁰⁶⁸



Eros conduzindo (orientando) um barco puxado por duas Psiques (almas humanas), no mar (símbolo do desconhecido). Painei central de mosaico oriundo de Dafne. Séc. III d.C. Antakya Museum. Turquia.

¹⁰⁶³ Pausanias, personagem que participou no simpósio registado por Platão, concebia duas deusas homónimas, sendo uma filha de Úrano e denominada Afrodite Urânia, e outra filha de Zeus e Dione, denominada Afrodite Pandemo (protectora de todo o povo). Assim, concebia também dois deuses homónimos, respectivamente filhos destas duas Afrodites, um dos quais denominado Eros Urânio e outro Eros Pandemo (**PLATÃO**, *O Banquete*, 180d-180e). Apesar de se referenciar abreviadamente na obra de Hesíodo, esta concepção de Pausanias afasta-se dela não apenas por considerar a existências de duas figuras estranhas à *Teogonia*, mas também por entender que Eros seria, em ambos os casos, filho de Afrodite e nunca um deus geracionalmente anterior.

¹⁰⁶⁴ **HESÍODO**, *Teogonia*, 116-122 e 188-205.

¹⁰⁶⁵ **CÍCERO**, *A Natureza dos Deuses*, III, 23 e 59. Vide também **GRIMAL**, 2004, p. 148.

¹⁰⁶⁶ **PLATÃO**, *O Banquete*, 201d-204c.

¹⁰⁶⁷ **APULEIO**, *Metamorfoses*, ou *O Burro de Ouro*, IV, 28 - VI, 24.

¹⁰⁶⁸ Vide *supra*, p. 115-117.



Eros/Cupido foi representado em vários mosaicos hispânicos, geralmente em idade imberbe, de acordo com a tradição helenística, e mais raramente como um jovem. Num painel oriundo de Itálica¹⁰⁶⁹, que apresenta graves lacunas no octógono central, Eros assiste ao nascimento de Afrodite, sob a observação de Úrano, em conformidade com a versão hesiódica do mito. O facto de o deus primordial ostentar uma idade pueril, ou seja, notoriamente mais jovem do que a da deusa neonata, que surge já plenamente desenvolvida, afigura-se algo paradoxal, como já anteriormente salientámos¹⁰⁷⁰. No entanto, este desajustamento face à narrativa do teogonista grego – que estabelece a maioridade de Eros relativamente a Afrodite e que implicaria uma representação do deus masculino em idade mais velha –, poderá ser explicado à luz da prevalência do modelo helenístico de Eros infantil e de Afrodite adulta.

A preferência pelas versões mitológicas posteriores à de Hesíodo atesta-se inequivocamente na *Domus* do Anfiteatro de Mérida¹⁰⁷¹, onde Cupido surge como filho de Vénus num painel musivo de fundo vegetalista luxuriante, justaposto a outro com cenas de vindima e pisa de uva, revelando a articulação entre o Amor e o dionisismo, radicada nas noções comuns de fertilidade e abundância, e no paralelismo entre os inebriamentos idílico e etílico.¹⁰⁷² As diferenças de idades e de estatutos das duas personagens estão expressas nas dimensões, nos comportamentos e nos atributos de cada uma, sendo que a mãe é naturalmente adulta e mais alta, tem a intimidade resguardada pelo manto, calça sandálias, segura uma lança na mão esquerda (talvez aludindo ao epíteto de *Venus Venitrix*) e transporta pequenos frutos, ou uma flor, na mão direita; o filho é obviamente criança e de menor estatura, está desnudado e descalço, carrega um cesto na mão esquerda e estende a mão direita para a mãe, parecendo oferecer-lhe um pequeno recipiente (cujo conteúdo poderá destinar-se a realçar a beleza desta¹⁰⁷³), atitude que representará uma certa subserviência perante a figura materna.

¹⁰⁶⁹ Vide VOLUME II, p. 95 e 96.

¹⁰⁷⁰ Vide *supra*, p. 100.

¹⁰⁷¹ Vide VOLUME II, p. 48.

¹⁰⁷² Vide *supra* p. 84 e 85.

¹⁰⁷³ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2006 b, p. 139.



A ligação pós-hesiódica de Cupido a Vénus repete-se em mais dois pavimentos, um oriundo da *Villa Fortunatus*, em Fraga (Aragão), e outro conservado na *Domus de Orfeu*, em Torreón de la Zuda (Saragoça)¹⁰⁷⁴, que remetem para o mito de Psique e para o protagonismo que a deusa do Amor nele mereceu¹⁰⁷⁵. No primeiro mosaico – temática e narrativamente relacionado com outro da mesma *Villa*, que adiante voltaremos a referir, onde o deus surge junto da amada humana –, as duas figuras divinas partilham o mesmo espaço, mas o filho – ainda criança – parece afastar-se já da mãe, num prenúncio das suas dissidências futuras com esta, enquanto jovem enamorado. No segundo painel, a divindade feminina ocupa um plano superior, mais concretamente acima do painel onde decorre a acção protagonizada por Cupido – agora jovem –, e reitera a atitude de primazia hierárquica relativamente a ele, parecendo assistir de alto às consequências da desobediência filial em relação às instruções maternas¹⁰⁷⁶: Cupido percebeu as implicações dos seus actos e, pressupondo a incompatibilidade do seu amor divino com a humana Psique, abandonou a esposa e tentou restaurar a *Fides* para com a mãe; por seu turno, Psique ficou destroçada e só encontrou alento nos conselhos sentimentais de Pã, que a incentivou a recuperar o amor perdido¹⁰⁷⁷. Assim, como já anteriormente referimos¹⁰⁷⁸, neste mosaico consideramos a possibilidade de Pã representar a persistência do Amor conjugal e de Cupido representar a fidelidade do Amor filial.

O significado da luta que Cupido e Pã travam neste painel reforça a normativa oposição entre o amor sentimental, ou divino, e o amor carnal, ou humano¹⁰⁷⁹, também patente noutros tesselados hispânicos, como o da Calle Duque de Hornachuelos, em Córdoba¹⁰⁸⁰ (onde a dupla antagónica complementa o tema do encontro de Baco e Ariadne), ou o de Itálica¹⁰⁸¹ (entretanto desaparecido, onde os

¹⁰⁷⁴ Vide VOLUME II, p. 225 e 227, respectivamente.

¹⁰⁷⁵ APULEIO, *O Burro de Ouro*, IV, 28 - VI, 24.

¹⁰⁷⁶ Vide *supra*, p. 115.

¹⁰⁷⁷ APULEIO, *O Burro de Ouro*, V, 25 e 26.

¹⁰⁷⁸ Vide *supra*, p. 115, 205 e 206. Vide *infra*, p. 267.

¹⁰⁷⁹ Cfr. *supra*, p. 142 e 143.

¹⁰⁸⁰ Vide VOLUME II, p. 128 e 129. Vide *supra*, p. 204 e 205.

¹⁰⁸¹ Vide VOLUME II, p. 105. Vide *supra*, p. 205.



opponentes animavam o estranho e exagerado amor de Afrodite pelo filho adoptivo Adónis).

A relação amorosa de Cupido com Psique surge também documentada noutros mosaicos hispânicos já mencionados¹⁰⁸²:

Nos dois exemplares cordobeses¹⁰⁸³ – dos quais talvez não divergisse muito o desaparecido medalhão itálico¹⁰⁸⁴ –, Cupido tem a aparência de um adolescente, apresenta-se quase nu, somente com uma clâmide pelos ombros, exibindo o corpo de cor trigueira (mais escura do que a da amada, para melhor conformação a um ideal de beleza viril). Retribui o abraço da companheira e recebe dela um *osculum* na face (Plaza de la Corredera) ou nos lábios (Avenida del Generalissimo), elevando-se ambos no ar, como se voassem em direcção ao céu.

Já no mosaico aragonês da *Villa Fortunatus*¹⁰⁸⁵, Cupido surge como um jovem adulto, novamente de corpo exposto, evidenciado pelo manto aberto, abraçando Psique pela direita e trazendo-lhe um cesto de frutos¹⁰⁸⁶, oferta que apelará ao prazer dos sentidos, reforçando o pendor carnal da cena.

A ligação de Cupido às aves verifica-se em dois mosaicos datáveis de finais do Séc. II d.C., um na *Domus* do Mitreu, em Mérida¹⁰⁸⁷, e outro proveniente de uma *domus* aragonesa, actualmente no Museu Provincial de Zaragoza¹⁰⁸⁸. Todavia, nestas últimas obras o simbolismo dessa ligação parece bastante diverso do caso anteriormente abordado, onde as aves estavam livres e tinham cores vivas. Com efeito, as que agora

¹⁰⁸² Vide *supra*, p. 114-119, 205 e 206. Vide também *infra*, p. 261 e VOLUME II, p. 97-99.

¹⁰⁸³ Vide VOLUME II, p. 152 e 155, respectivamente.

¹⁰⁸⁴ Vide VOLUME II, p. 91 e 92. Como salientámos na p. 92, o desenho feito por ocasião da descoberta deste mosaico suscita algumas dúvidas no registo de pormenores como as asas de Cupido, que aparentam uma configuração de borboleta e não de ave, possivelmente por deficiente interpretação da obra original, ou por contaminação iconográfica com as asas de Psique.

¹⁰⁸⁵ Vide VOLUME II, p. 227.

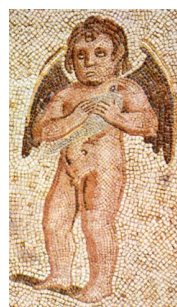
¹⁰⁸⁶ Miguel BELTRÁN LLORIS admite a hipótese de serem flores (cfr. BELTRÁN LLORIS *et Alii*, 2009, p. 46).

¹⁰⁸⁷ Vide VOLUME II, p. 47.

¹⁰⁸⁸ Vide VOLUME II, p. 221.



consideramos têm cores pálidas (azul celeste no mosaico emeritense e cinzento-azulada clara no aragonês) e têm a sua liberdade comprometida (a primeira é tenazmente agarrada por Cupido e a segunda é perseguida por ele). Tal diferença afigura-se-nos de grande importância, já que associa o Amor ao cativo, sendo que o aprisionamento de uma ave (símbolo da Liberdade, por excelência, nas suas dimensões material e imaterial, física e mental – aqui comparável à Alma humana, como veremos no capítulo dedicado a Psique) constitui a metáfora



À esquerda: pormenor do mosaico com Cupido segurando uma ave. Mérida (*Conuentus Emeritensis, Lusitania*). À direita: pormenor do mosaico com Cupido perseguindo uma ave. Saragoça (*Conuentus Caesaraugustanus, Tarracensis*)

mais eficaz para traduzir esta ideia. Nos dois mosaicos em consideração, o conceito é ainda enfatizado pelo cromatismo diluído das aves, que remete para a pureza, e pela idade infantil de Cupido, que remeterá, por sua vez, para um antitético comprometimento entre a inocência, o capricho e a perversidade – ao qual, aliás, aludiram os gregos Mosco de Siracusa, Meléagro de Gádara e Diófanes de Mirina (Séc. II a.C.)¹⁰⁸⁹, Mécio e Crinágoras de Mitilene¹⁰⁹⁰ (70 – 10 a.C.), que descreveram Eros como um deus sem compaixão –, situações que geram uma considerável tensão emocional, provocada pela consciência da fragilidade do sentimento amoroso e da inconsequência dos actos dos apaixonados, que se comportam como crianças.

Eros/Cupido surge ainda como instigador de romances alheios noutros mosaicos hispânicos: num deles, preservado numa *uilla* em Noheda e datável da segunda metade do Séc. IV¹⁰⁹¹, Eros acompanha Páris em três cenas do seu romance com Helena¹⁰⁹². Como os acontecimentos são apresentados em simultâneo no mesmo

¹⁰⁸⁹ MOSCO, *Antologia Palatina*, IX, 440; MELÉAGRO, *Antologia Palatina*, V, 178 e 180; DIÓFANES, *Antologia Palatina*, V, 309 (apud SANTA BÁRBARA, 2005, p. 2, 3, 8 e 5).

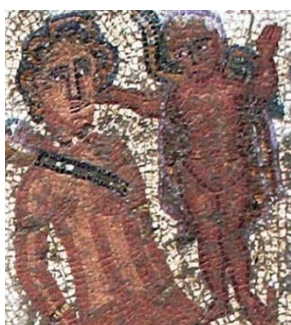
¹⁰⁹⁰ MÉCIO, *Antologia de Planudes*, 198; CRINÁGORAS, *Antologia de Planudes*, 199 (apud SANTA BÁRBARA, 2005, p. 4).

¹⁰⁹¹ Vide VOLUME II, p. 203 e 204.

¹⁰⁹² GRIMAL, 2004, p. 356 e LLEDÓ SANDOVAL, 2007, p. 108-110 e 129-132.



painel, simulando uma sequência narrativa de tempos diferentes num espaço único, verifica-se a triplicação das personagens – inclusivamente de Eros. Este surge primeiro no episódio do Juízo – que se afigura como o primeiro concurso de beleza feminina da História –, sintomaticamente localizado junto de sua mãe, Afrodite, que parece encorajá-lo a estender a mão para Páris, de modo a influenciar o veredicto deste (decretá-la a mais bela, de entre as deusas Hera e Atena, a troco do amor de Helena); usado, uma vez mais, pela mãe – e desta feita bem sucedido na sua actuação –, Eros surge depois acompanhando Páris e Helena no embarque em Esparta e no desembarque em Tróia. A sua presença nestes dois registos é relativamente discreta (devido à sua pequena estatura) mas sobejamente simbólica, já que mantém uma estreita proximidade com os amantes, precedendo-os no embarque e olhando para eles, como se os incitasse a seguirem-no, e oferecendo um recipiente a Helena, no desembarque, como em jeito de oferenda nupcial.



Pormenor do mosaico com caçada ao javali de Calidão, mostrando Atalanta tocada por Cupido. Ávila (*Conventus Emeritensis, Lusitania*).

Num segundo mosaico, proveniente de San Pedro del Arroyo (Ávila) e datável do Séc. IV d.C.¹⁰⁹³, o deus do Amor volta a aparecer na infância, agora localizado no canto superior direito de uma composição que ilustra a mítica caçada ao devastador javali de Calidão¹⁰⁹⁴. Enquanto o herói arcádio Meléagro atinge o animal com a lança, Eros toca o rosto de Atalanta, a brava jovem andrógina de Tégea¹⁰⁹⁵ que se notabilizou como única mulher venadora do episódio, como celibatária¹⁰⁹⁶ e como alvo da paixão de Meléagro.¹⁰⁹⁷ Embora a presença de Eros não seja comum em episódios cinegéticos, neste caso específico é não só justificável como até descritiva e simbólica, sendo particularmente interessante a sua forma de actuação:

¹⁰⁹³ Vide VOLUME II, p. 53.

¹⁰⁹⁴ Vide, por exemplo, **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, VIII, 270-445

¹⁰⁹⁵ Ovídio descreve o aspecto físico de Atalanta nos seguintes modos: «O rosto, bem poderias dizer que era / feminino num rapaz, ou masculino numa donzela.» (**OVÍDIO**, *Metamorfoses*, VIII, 322-323)

¹⁰⁹⁶ **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, X, 560-706. Vide também **GRIMAL**, 2004, p. 51.

¹⁰⁹⁷ **GRIMAL**, 2004, p. 51 e 299-300.



ao invés de usar as mesmas armas da caçadora e feri-la com uma “flecha de amor”, prefere tocá-la com a própria mão, num gesto que implica contacto físico e ternura, como se fosse mais eficiente atingir aquela mulher viril (e algo desconfiada, a avaliar pela expressão) por meio do sentimento do que através da violência (à qual ela seria, por certo, imune). É, assim, recorrendo a um método inesperado e de certa forma arbiloso, que Eros tenta atingir o seu objectivo.

Num terceiro mosaico, conservado na *Villa* de Materno (Carranque), em Toledo, e produzido durante a vigência de Teodósio, Eros integra um semicírculo consagrado ao envolvimento amoroso de Poseidon com Amimone¹⁰⁹⁸. Apaixonado por esta princesa e parecendo ter acabado de livrá-la do assédio de um Sátiro, o deus dos mares faz a sua aparição sob a forma de um cavalo de pelagem castanha, montado por Eros. Se a transmutação equina era a mais frequentemente escolhida pelo deus dos mares¹⁰⁹⁹, já a escolha da cor escura (e não clara¹¹⁰⁰) para a pelagem do cavalo parece reforçar a prevalência das pulsões carnis. Acometido pelo sentimento, Poseidon perdeu a faculdade do discernimento, própria dos deuses e dos humanos, e abandonou-se aos instintos, próprios dos animais¹¹⁰¹, ficando à mercê do deus do Amor, que para além de o montar, toma-lhe as rédeas e incita-o a consumir a relação, fazendo-o saltar sobre a jovem para possuí-la. Esta, aparentemente surpreendida (de acordo com a expressão corporal e facial), recata pudicamente o seio, mas não foge, mostrando-se resignada a entregar-se ao deus dos



Pormenor do mosaico com Cupido montando Poseidon e surpreendendo Amimone. Carranque (*Conuentus Carthaginensis, Carthaginensis*).

¹⁰⁹⁸ Vide VOLUME II, p. 246 e 247. Vide também GRIMAL, 2004, p. 24.

¹⁰⁹⁹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 25-26.

¹¹⁰⁰ Por oposição ao cavalo de cor clara, que simbolizava a Luz, o sol, a vidência, a elevação espiritual e celestial, o de cor escura simbolizava as trevas, a lua, a cegueira, a prisão física ao mundo terreno e subterrâneo. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 171. Vide ainda BELFIORE, 2010, p. 243-255)

¹¹⁰¹ Cfr. GILHUS, 2006, p. 78. O autor interpreta a maioria das metamorfoses de deuses em animais como sendo menos negativas e categóricas do que as transmutações entre humanos e animais. A estas reconhece um valor metafórico de «degradações das qualidades humanas.»



mares em troca de uma fonte de água doce, que ele, efectivamente, fez brotar para matar a sede aos habitantes de Argos (razão pela qual ela surge aqui com o aspecto de uma Ninfa Náíade, com folhas de cana nos cabelos e um cântaro). Esta representação prova que Cupido controla e manipula um sentimento sumamente poderoso, ao qual ninguém (divino ou humano, herói ou anti-herói) consegue escapar, como bem referiu Marco Argentário (I a.C. – II d.C.):

Vejo, na pedra talhada, o inevitável Eros, conduzindo pelas mãos um vigoroso leão: com uma dá-lhe chicotadas na nuca, com a outra segura as rédeas [...]. Tremo com aquele que é funesto aos mortais: de facto, quem subjuga um animal selvagem não será complacente com uns quantos seres efémeros.

MARCO ARGENTÁRIO, *Antologia Palatina*, IX, 221¹¹⁰²

Num quarto mosaico, que apresenta os Amores de Zeus, datável do Séc. II d.C. e originário da *Villa* de Fernán Nuñez, em Córdoba (actualmente no Museo Arqueológico daquela cidade)¹¹⁰³, Eros surge em duplicado, ora inserido no episódio do rapto de Europa, ora numa cena truncada e de estória incerta. No primeiro, o deus do Amor parece desembarcar na praia onde a filha de Agenor e de Telefassa se divertia com as companheiras quando foi atraída pelo capitolino celeste metamorfoseado em touro.¹¹⁰⁴ Vindo do mar (meio líquido que o teriomorfo viria a atravessar para levar a amada ao seu arcano destino), Eros parece agir, uma vez mais, como criança obstinada em instigar e orientar a paixão de um deus proteiforme (agora Zeus, a quem indica o caminho a seguir). No segundo registo, o filho de Afrodite parece segurar os Raios de Zeus¹¹⁰⁵, como se simbolicamente retirasse a força, o poder e a razão ao deus onnipotente, para submetê-lo aos seus caprichos sentimentais.

¹¹⁰² *Apud* SANTA BÁRBARA, 2005, p. 6.

¹¹⁰³ *Vide* VOLUME II, p. 139-141.

¹¹⁰⁴ GRIMAL, 2004, p. 161.

¹¹⁰⁵ MORAND, 1994, p. 308. Cfr. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1981, p. 52. Este autor vê aqui flechas.



– EROTES

À semelhança do que sucedeu com outras figuras míticas, Eros sofreu um fenómeno de desdobramento imagético durante o período helenístico, na sequência de uma nova estética que privilegiava a simetria e o decorativismo, factores que terão, por um lado, favorecido o *horror uacui* e, por outro, incrementado o «gosto dos Gregos pelas personagens plurais»¹¹⁰⁶. Foi nesta altura que os múltiplos de Eros – já postulados na obra de Platão¹¹⁰⁷ – proliferaram no imaginário grego e romano, normalmente em idade infantil, ou mais raramente juvenil, não tardando a extravasar a identidade e o sentido original afecto àquele deus e confundindo-se facilmente com os *putti* (também crianças, mas ápteras), que «surgiram na arte antiga por volta de 300 a.C.»¹¹⁰⁸. Referenciados na deidade original, mas alargando-lhe o sentido e a esfera de acção, passando a representar todos os tipos de desejos humanos e não apenas os carnavais, os erotes foram paulatinamente afastados da entidade original, acabaram por ser tomados como personagens diferentes (algumas até femininas, documentadas em mosaicos norte-africanos tardios) e efectivamente mais numerosas, como explicou Filóstrato-o-Velho (c. 160 – 249 d.C.):

Não estranheis o seu número: são os filhos das ninfas que governam o género humano. São muitos porque também são várias as coisas que os homens desejam.

FILÓSTRATO-o-Velho, *Imagens*, I, 61. 6¹¹⁰⁹

A imagem do erote disseminou-se de tal modo nas artes figurativas romanas, que se tornou um dos motivos não geométricos ou vegetalistas mais frequentes na gramática decorativa, podendo adornar os mais distintos objectos, destinados a diversos usos (sagrados, profanos, litúrgicos, quotidianos, públicos e privados) e integrar múltiplos temas, nem sempre directamente relacionados com o amor, tais como cenas de vindima, de pesca e até corridas de cavalos. Estas figurinhas apresentam-se de pé, em voo, em pequenas embarcações, em quadrigas, montando animais ou sobre objectos,

¹¹⁰⁶ Giulia SISSA, in PANTEL, 1993, p. 47.

¹¹⁰⁷ PLATÃO, *O Banquete*, 180d-180e.

¹¹⁰⁸ BOISSEL, 2007, p. 326.

¹¹⁰⁹ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, 2009, p. 122 e 123.



sendo que nalgumas situações se aproximam do registo cómico que perpassa as representações dos Pigmeus¹¹¹⁰, isentas, porém, do teor sexual explícito nestes e dotadas de um simbolismo mais profundo.



Sarcófago em forma de lagar (*lênos*), com erotes vindimadores, atestando a dimensão escatológica do dionisismo¹¹¹¹. Séc. III d.C. Castanheira do Ribatejo. Museu Nacional de Arqueologia, Portugal.

A polivalência contextual e representativa dos erotes acabou por contaminar a própria imagem de Eros, a quem os autores helenistas passaram a imputar outras responsabilidades e a atribuir incumbências adicionais que se viriam a reflectir na iconografia:

Eros está desarmado: por isso ri e está doce; não tem nem o arco, nem as flechas ardentes; nem é em vão que tem nas mãos uma flor e um golfinho: com um governa a terra, com o outro o mar.

PÁLADAS, *Antologia de Planudes*, 207



Dioniso com vindimadores adultos e barbados. Pormenor de *krater* de figuras negras. c. 500 a.C. Museum of Fine Arts. Boston. Canadá.

Nos mosaicos hispânicos onde os erotes surgem ligados à vitivinicultura – na sequência de uma nova função outrora pertencente a homens adultos e barbados, como prova um vaso ático de figuras negras conservado no Museum of Fine Arts, em Boston –, será clara a sua integração no contexto báquico, muitas vezes reiterado pela presença do deus mistagogo (como no desaparecido painel de Murviedro, em Sagunto¹¹¹²), ou de outros membros do seu séquito (como no pavimento da Travesía de

¹¹¹⁰ BOISSEL, 2007, p. 285-287 e 326-330.

¹¹¹¹ Sobre esta relação, *vide*, por exemplo, VILLASEÑOR SEBASTIÁN, 2009, p. 122 e 123.

¹¹¹² *Vide* VOLUME II, p. 248.



Pedro María Plano, em Mérida¹¹¹³, que conta com a presença de Sileno e um Sátiro¹¹¹⁴), sendo igualmente possível inferir neles a concomitância de Eros, enquanto agente inebriante dos sentidos através da paixão. Em tais circunstâncias, os erotes podem tomar parte das composições como vindimadores (Travesía de Pedro María Plano, Duratón¹¹¹⁵, Murviedro¹¹¹⁶ e Baños de la Reina de Calpe¹¹¹⁷), ou como guardiães de recipientes de vinho (*Villa* de El Ramalete, em Navarra¹¹¹⁸), ou como enólogos¹¹¹⁹ (Antequera, em Málaga¹¹²⁰), ou ainda como carregadores de cestos (*Villa* de Solana de los Barros, em Badajoz¹¹²¹). Por vezes observam-se também erotes carregando cestas com outros frutos (como parece ter acontecido no painel adjacente ao mosaico com Nascimento de Afrodite, de Itálica¹¹²²), ou segurando grinaldas e coroas de flores (*Domus* de Baco e *Domus* dos Cupidos, ambos em Alcalá de Henares¹¹²³, e ainda Écija¹¹²⁴), atributos que permitem estabelecer uma ligação com o culto da fertilidade e da abundância da Natureza, abrangido pelo eclético dionisismo.

Nos tesselados onde os erotes se inscrevem em entrecos aquáticos, são as actividades por eles desempenhadas que permitem depreender o sentido da sua representação. Assim, pode-se-lhes presumir uma dimensão psicopompa, ligada ao imaginário das Ilhas dos Afortunados (destino das almas dos homens justos)¹¹²⁵, nos

¹¹¹³ Vide VOLUME II, p. 32-34.

¹¹¹⁴ Cfr. BOISSEL, 2007, p. 285-287 e 326-330. A autora identifica a segunda figura como Pã.

¹¹¹⁵ Vide VOLUME II, p. 198.

¹¹¹⁶ Vide VOLUME II, p. 248.

¹¹¹⁷ Vide VOLUME II, p. 262 e 263.

¹¹¹⁸ Vide VOLUME II, p. 215.

¹¹¹⁹ Também neste caso a figuração não é conclusiva, sendo que Francisco FUENTES OLMO considera a possibilidade de um erote estar a oferecer um copo de vinho a outro. (FUENTES OLMO, 2002, p. 7)

¹¹²⁰ Vide VOLUME II, p. 175.

¹¹²¹ Vide VOLUME II, p. 122. A figuração não é clara, mas presumimos que o cesto contenha uvas.

¹¹²² Vide VOLUME II, p. 95.

¹¹²³ Vide VOLUME II, p. 241 e 242, respectivamente.

¹¹²⁴ Vide VOLUME II, p. 166.

¹¹²⁵ As *Fortunatorum Insulæ*, que congregam o mito da Idade de Ouro e o ideal de *locus amœnus*, foram primeiramente referidas por HESÍODO (*Os Trabalhos e os Dias*, 167-173) e posteriormente por



fragmentos da Calle Cruz Conde (Córdoba)¹¹²⁶ e de Barcino (Barcelona)¹¹²⁷, e talvez no painel esquerdo do mosaico italicence com Nascimento de Afrodite¹¹²⁸ e no painel Sudoeste do pavimento da *uilla* de Noheda (Cuenca)¹¹²⁹, onde idênticas figuras conduzem delfins (animais psicopompos¹¹³⁰). Esta fórmula é, aliás, comum noutros pavimentos extra-peninsulares, como se prova em Utica, Thyna, *Hadrumantum* e *Bulla*



À esquerda: pormenor do fragmento musivo com erote conduzindo golfinho. Córdoba (*Conuentus Cordubensis, Bætica*). À direita: pormenor do fragmento musivo com erote velejando ânfora. Carmona (*Conuentus Hispalensis, Bætica*).

Regia (Norte de África), ou em Antioquia (Turquia), Delos (Grécia), Viena (Áustria) e Fishbourne (Inglaterra).¹¹³¹ Idêntico sentido pode ainda ser inferido no fragmento dos *balnea* de Carmona¹¹³², onde um erote veleja uma ânfora (elemento ligado ao diونيسismo escatológico¹¹³³), que apresenta semelhanças com soluções congêneres «en mosaicos de la Península Itálica (Lucera), N. de Africa (Leptis Magna, Nabeul, Sétif, Constantina) y Oriente (Zeugma)»¹¹³⁴. A

ideia do acompanhamento das almas à última morada, por parte de crianças aladas,

PÍNDARO (*Olímpica*, II, 68-80). Parecem baseadas no conceito egípcio dos Campos de Ialu, reinventado por **HOMERO** (*Odisseia*, IV, 563-568), que os designou Campos Elísios. Sobre o assunto, *uide* **MALAISE**, 1972; **BAUZÁ**, 1993, p. 102-110; **CHEVALIER e GHEERBRANT**, 1994, p. 356, 374 e 375; **MOURÃO**, 2008 a, p. 18, 55, 57, 62, 124; e **MOURÃO**, 2008 b, p. 127.

¹¹²⁶ Vide VOLUME II, p. 154.

¹¹²⁷ Vide VOLUME II, p. 209.

¹¹²⁸ Vide VOLUME II, p. 98 e 99.

¹¹²⁹ Vide VOLUME II, p. 203 e 204.

¹¹³⁰ Sobre o simbolismo psicopompo dos golfinhos, *uide* **CHEVALIER e GHEERBRANT**, 1994, p. 356; **MOURÃO**, 2008 a, p. 18, 55, 57, 62, 124; **MOURÃO**, 2008 b, p. 127; **BELFIORE**, 2010, p. 374-377.

¹¹³¹ Em território hispânico localizámos ainda alguns exemplares na escultura severiana, dois deles provenientes de Tarraco e hoje conservados no Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, que serviam de bicas fontenárias, com a água brotando da boca do cetáceo.

¹¹³² Vide VOLUME II, p. 114.

¹¹³³ Vide *supra*, p. 77, 79, 80 e 85. Vide *infra*, p. 317.

¹¹³⁴ **LÓPEZ MONTEAGUDO** (no prelo).



perpetuou-se em contexto cristão, ora agregada aos anjos-meninos (Anjos da Guarda, Querubins e Serafins), presumíveis conversões dos erotes pagãos.

Noutros casos, contudo, é provável que a presença dos erotes no meio aquático se revista de um sentido inverso (ou, mais propriamente, complementar), ligado à celebração do triunfo da harmonia e da Vida terrena, como poderá suceder no painel central de Santa Vitória do Ameixial (Estremoz)¹¹³⁵, onde o erote cavalga um animal marinho em *thiasos* livre (*id est* sem a *autoritas* de uma divindade maior), ou ainda nos painéis superior e esquerdo do mosaico com o Nascimento de Afrodite Citereia, em Itálica¹¹³⁶, nos quais surgem dois pares de erotes muito andróginos (indefinição alusiva ao Amor como sentimento que une os opostos e que poderá também denunciar uma referência velada e extra-mitológica ao casal mítico Cupido e Psique¹¹³⁷) acompanhando Nereides em *thiasos* (identificadas por inscrições como Aretusa e Amimone) que viajam, respectivamente, sobre um bovídeo-marinho e um Cavalo-Marinho.

Um outro sentido pode ainda ser depreendido da contextualização marinha dos erotes, desta feita vinculado à fertilidade e à abundância das águas, sobretudo quando estas ínfimas personagens participam em cenas de pesca, qual Pigmeus no Nilo (adventiciando, talvez, as pescarias bíblicas nos mosaicos de basílicas paleocristãs¹¹³⁸). Muito frequentes no Norte de África, tais entretidos estão também presentes na musivária hispana, ainda que em menor quantidade e aparentemente confinados a um fragmento de Marroquies Altos (Jaén)¹¹³⁹, que mostra uma figurinha alada a remar um



À esquerda: pormenor do fragmento musivo com erote remador. Jaén (*Conventus Astigitanus, Bætica*). À direita: pormenor de erote pescador no mosaico com Dioniso transformando os piratas do Mar Tirreno em golfinhos. Finais do Séc. III d.C. Dougga. Tunísia. Musée du Bardo.

¹¹³⁵ Vide VOLUME II, p. 70 e 71.

¹¹³⁶ Vide VOLUME II, p. 97 e 98.

¹¹³⁷ Vide *supra*, p. 114-119, 205, 206, 249, 251 e 252; uide *infra*, p. 264-267.

¹¹³⁸ Em contexto cristão, estas cenas parecem recriar a pesca milagrosa do Apóstolo Pedro referida nos Evangelhos (**LUCAS** 5: 3-6; **JOÃO** 21: 3, 7, 11; **MATEUS** 8: 23; 14: 22; **MARCOS** 4: 36; 6, 45).

¹¹³⁹ Vide VOLUME II, p. 158 e 159.



pequeno barco e outra a empunhar um arco e uma flecha (atributos de Cupido), eventualmente para atingir um peixe.

A imagem do erote que comanda e controla outros animais ou objectos, decidindo sobre o seu curso e destino (um pouco à semelhança do próprio Eros) volta a surgir num painel da *Villa* de Noheda¹¹⁴⁰. Aqui, um erote conduz uma quadriga, levando-a à vitória, como se ilustrasse a divisa vergiliana *Omnia Vincit Amor* (O Amor Vence Tudo)¹¹⁴¹.

Quando contextualizados em cenas idílicas, os erotes revelam-se como efectivas manifestações plurais do deus Eros. No desaparecido mosaico com o Nascimento de Afrodite, oriundo de Lorca,¹¹⁴² dois erotes sobrevoavam a deusa do Amor, suportada por dois Tritões, segurando, em par, uma filactera laudatória. Esta presença redundante funciona, pois, como símbolo da epifania panteísta do Amor, sentimento-cadinho de toda a Vida.

No painel com representação das Bodas de Cadmo e Harmonia, datável do Séc. IV d.C. e preservado na *Villa* de La Malena, em Azuara (Aragão, Saragoça)¹¹⁴³, dois erotes ocupam uma posição central entre os nubentes, como se representassem, respectivamente, o amor do marido e da mulher. De aparência gemelar, assumem também poses idênticas e caminham no mesmo sentido (representando a união dos cônjuges para o curso de uma vida em comum), transportando iguais atributos afectos a Eros (arcos e flechas). Em virtude da execução tardia, este mosaico apresenta algumas contaminações iconográficas orientais – sobretudo notórias nos nimbos que aureolam as cabeças de certas figuras, na sua gestualidade hierática e na sua aglomeração em torno dos protagonistas (dentro da tipologia compositiva adoptada para a *sacra conversazione*) –, sendo que estes dois erotes poderiam ser facilmente tomados por anjinhos e as demais personagens por figuras bíblicas.

¹¹⁴⁰ Vide VOLUME II, p. 203 e 204.

¹¹⁴¹ VERGÍLIO, *Bucólicas*, X, 69.

¹¹⁴² Vide VOLUME II, p. 265 e 266.

¹¹⁴³ Vide VOLUME II, p. 224.



– PSIQUE

Psique apresenta uma morfologia antropomórfica pura ou com justaposição zoomórfica de asas, consoante o episódio representado se situa antes ou depois da sua imortalização. Caracteriza-se por uma fisionomia atraente, podendo tomar o aspecto de uma criança ou de uma jovem e bela mulher, de corpo nu ou parcialmente coberto por panejamento leve ou toga diáfana.

Nas figurações mais antigas as suas asas são de pássaro e a partir do Séc. IV a.C. passam a ser mais frequentemente de borboleta.¹¹⁴⁴ Apesar de qualquer uma das soluções traduzir de modo eficaz os conceitos de espírito, incorpóreo, invisível e etéreo¹¹⁴⁵, simbolicamente descritivos da alma humana representada pela figura mítica – não obstante o facto de que «en Homero, el cuerpo y el alma no son realidades de diferente naturaleza, ya que el alma también es corporal, aunque más sutil, algo así como la sombra, el doble del cuerpo, en ocasio-



Psique e Eros, ambos com asas de ave e conduzindo o carro de Afrodite, na presença de Hermes. Terracota grega. c. 470 a.C. Museo Archeologico Nazionale, Taranto, Puglia (Itália).

nes comparada con el humo (*Ilíada*, Canto XIII)»¹¹⁴⁶ –, as razões subjacentes à escolha das asas de ave ou de borboleta parecem ser diversas. Com efeito, a primeira opção parece resultar de uma inspiração iconográfica nas «imágenes de las eidola, las pequeñas figuritas humanas que representan al alma humana en no pocas pinturas de vasos cerámicos griegos»¹¹⁴⁷.

A esta relação alegórica já firmada ter-se-á juntado uma relação lógica imediata que se

¹¹⁴⁴ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 80 e 81.

¹¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 80.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*.

prende com a relação amorosa da narrativa e que reforça a justificação para uma representação física da personagem semelhante à do seu par amoroso, iconograficamente representado com asas de pássaro.¹¹⁴⁸ Já a opção pelas asas de borboleta parece advir de uma nova iconografia da alma surgida no período helenístico, sendo que «la más antigua representación del alma como mariposa se halla en un lekitos de figuras negras, del siglo VI a.C.»¹¹⁴⁹ Esta será, aliás, «la tipología más difundida de Psique en la Antigüedad», apresentada como «una joven y hermosa muchacha que poseía alas de mariposa; las alas de lepidóptero pasaron a ser, por tanto, el atributo iconográfico característico de Psique.»¹¹⁵⁰

A mitologia e, sobretudo, a lenda de Apuleio¹¹⁵¹ instituíram Psique como um símbolo da alma humana, da curiosidade e da avidez de conhecimento, bem como das paixões e das tentações.¹¹⁵² Por essa razão, a personagem pode ser também representada com uma lucerna na mão (aludindo ao momento em que descobriu o rosto do companheiro, sobre o qual deixou, imprudentemente, cair uma gota de azeite)¹¹⁵³. A sua imorta-

¹¹⁴⁸ RODRÍGUEZ LÓPEZ refere que «en las más antiguas representaciones iconográficas, Psique posee alas de pájaro, como Eros, acaso porque fuera considerada como paredra de éste, y, por ello, creada a su imagen y semejanza, lo cual fue costumbre muy repetida en el arte griego tardío; es bien sabido que durante el período helenístico surgieron las imágenes de tritonisas, centauresas y demás congéneres femeninas de otros tantos seres mitológicos masculinos. Estas imágenes servían habitualmente de complemento en las representaciones, para mostrar, en muchos casos, idilios amorosos, con sus semejantes masculinos, de acuerdo con criterios decorativos y gustos refinados y manieristas.» (RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 80)

¹¹⁴⁹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 80.

¹¹⁵⁰ *Ibidem*, 1993, p. 81. Só em épocas muito recentes, mais concretamente a partir de finais do Séc. XIX, se verificam outros casos de representações inequívocas de Psique sem asas, sendo que em Portugal voltamos a salientar a pintura a óleo sobre tela de José Veloso Salgado (Museu do Chiado, Lisboa – *vide supra*, p. 248, nota 1062), e o vitral de José de Almada Negreiros (Museu da Assembleia da República). Sobre esta última obra contemporânea, *vide* o nosso aturado estudo in MOURÃO, 2009 b.

¹¹⁵¹ APULEIO, *Metamorfoses*, ou *O Burro de Ouro*, IV, 28 - VI, 24.

¹¹⁵² *Ibidem*. *Vide supra*, p. 115-119, 249. *Vide* também MOURÃO, 2009 b, p. 17.

¹¹⁵³ Esta figuração de Psique com a lucerna colheu especiais frutos a partir do Séc. XVIII, surgindo num desenho do italiano Francesco Bartolozzi (Tate Gallery) e no já referido vitral do português Almada Negreiros (Museu da Assembleia da República). *Vide* novamente MOURÃO, 2009 b, p. 19.



lização afigura-se, pois, como paradigma do perdão e do triunfo do amor sobre o delito (já que apesar de ter quebrado a promessa de não ver o semblante do esposo, foi perdoada por ele e até pela sogra Vénus).¹¹⁵⁴ Neste sentido, Psique constitui um «símbolo da alma penetrada pelo amor divino, que depois de expiar os seus pecados é admitida no céu.»¹¹⁵⁵.

A iconografia de Psique revela, por conseguinte, um estereótipo de Amor feminino que oscila entre a ingenuidade e a sensualidade, e reflecte a definição de um perfil psicológico feminino marcado pela curiosidade, pela imprudência e pelo fulgor. De acordo com estas ideias, a personagem faz-se geralmente acompanhar do seu parceiro Eros/Cupido, com quem protagoniza episódios amorosos, iniciáticos e fúnebres. Destes contextos temáticos, os primeiros são os mais frequentes em território hispânico e estão atestados de modo claro em cinco mosaicos, como vimos anteriormente¹¹⁵⁶.

Nos dois mosaicos de Córdoba¹¹⁵⁷, Psique tem a aparência de uma adolescente, exibe o corpo de tez rosa clara (mais pálida do que a do amado, para melhor conformação a um ideal de beleza frágil), apresenta as costas e as nádegas descobertas, apenas com um lenço sobre o ombro e em volta das pernas, numa solução gráfica que a aproxima da figura feminina que anima o medalhão musivo com casal enamorado da *Villa del Casale*, na Piazza Armerina Sicília, (Itália). A personagem feminina retribui o abraço de Cupido, oscula-o na face (Plaza de la Corredera), ou nos lábios (Avenida del Generalísimo) e eleva-se com ele no ar, como se voassem em ascensão. A gestualidade intensa (aparentemente mais arrebatada no segundo mosaico), bem como o traje diminuto conferem à figura valores de sensualidade, paixão, entrega e enlevo. Por outro lado, a tenra idade evoca a ingenuidade dos primeiros amores e a imaturidade com que estes são vividos.

¹¹⁵⁴ *Ibidem*. Vide *supra*, p. 115-119, 249. Vide também MOURÃO, 2009 b, p. 17.

¹¹⁵⁵ GUARDIA PONS, 1992, p. 184.

¹¹⁵⁶ Vide *supra*, p. 114-119, 205, 206, 249, 251 e 252. No entanto, relembramos a eventualidade de uma alusão muito velada e extra-mitológica ao par amoroso em dois painéis do mosaico com o Nascimento de Afrodite, em Itálica (vide *supra*, p. 261 e VOLUME II, p. 97-99).

¹¹⁵⁷ Vide VOLUME II, p. 152 e 155, respectivamente.



No mosaico da Avenida del Generalísimo, a figura ostenta asas de ave, talvez em consequência de uma contaminação imagética com o modelo de Eros/Cupido, como salienta Rodríguez López¹¹⁵⁸; no segundo mosaico as asas são de borboleta e estão em conformidade com a variante iconográfica helenística mais divulgada na arte romana, tal como refere M. Guardia Pons¹¹⁵⁹.



À esquerda e ao centro: medalhões com Eros e Psique. Sécs III-IV d.C. Plaza de la Corredera e Avenida del Generalísimo, Córdoba (*Conuentus Cordubensis. Bætica*). À direita: medalhão com casal enamorado. Sécs. III-IV d.C. Villa del Casale, Piazza Armerina, Sicília, Itália.

No conjunto desaparecido de Itálica¹¹⁶⁰, o registo do pormenor zoomórfico de Psique é ambíguo. O desenho parece indicar que ostentava asas de borboleta e não de ave passeriforme. No entanto é com prudência que não aprofundamos a análise da figura, uma vez que o desenho nos suscita algumas dúvidas sobre a acuidade da sua execução¹¹⁶¹.

No painel originário da *Villa Fortunatus* e integrado no Museo Provincial de Zaragoza¹¹⁶², Psique apresenta-se como uma jovem sedutora e disponível, de corpo frontal e descoberto (com uma simples capa pelas costas, que parece retirar),

¹¹⁵⁸ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 80.

¹¹⁵⁹ Milagros GUARDIA PONS refere que as «alas de mariposa» são «características de su figuración en el arte romano». (GUARDIA PONS, 1992, p. 182).

¹¹⁶⁰ Vide VOLUME II, p. 91 e 92.

¹¹⁶¹ Remetemos, no entanto, para as leituras de SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1991, p. 531-540 e GUARDIA PONS, 1992, p. 182.

¹¹⁶² Vide VOLUME II, p. 227.



recebendo o esposo de braços abertos e olhando o cesto de frutos¹¹⁶³ que ele transporta. Uma vez mais a expressão corporal e a nudez dotam a personagem de um sentido apaixonado – neste caso concreto quase excessivamente carnal –, ao qual não está alheia a comparação entre o prazer do sexo e o prazer da degustação (sendo que este se subentende nos frutos).

No mesmo museu cesaraugustano encontra-se ainda uma composição profundamente restaurada, originária de Torreón de la Zuda (Saragoça)¹¹⁶⁴, onde se vê Cupido lutando contra Pã, na presença de Psique, em alusão ao dilema dos amores e das fidelidades experienciados pelos cônjuges na narrativa de Apuleio¹¹⁶⁵. Esta segura uma flecha e exhibe o corpo praticamente nu, parcialmente coberto por diminuto prisório. Quase totalmente refeita após a descoberta¹¹⁶⁶, a figura pouco conserva de original, obrigando a uma leitura muito prudente e necessariamente lacunar.

¹¹⁶³ Miguel BELTRÁN LLORIS admite a hipótese de se tratar de flores (cfr. **BELTRÁN LLORIS et Alii**, 2009, p. 46).

¹¹⁶⁴ *Vide* VOLUME II, p. 225 e 226.

¹¹⁶⁵ **APULEIO**, *O Burro de Ouro*, V, 25 e 26. *Vide supra*, p. 115, 205, 206, 249, 251 e 252.

¹¹⁶⁶ **BELTRÁN LLORIS et Alii**, 2009, p. 18.



– SOTER (?)

No fragmento de mosaico dito de *Perissoterus*, proveniente de Itália e actualmente no Museo Arqueológico Provincial de Sevilha¹¹⁶⁷, conserva-se a metade superior de uma figura antropomórfica masculina e alada, que parece segurar umas rédeas (eventualmente de equídeos), e que é sobrepujada pela inscrição incompleta «PERISSOTERVSDIS / QV». Não fosse o pormenor das asas e a personagem poderia ser entendida como um auriga humano, eventualmente integrado numa cena de *ludi circenses*. No entanto, o apontamento de hibridismo confere-lhe um carácter sobrenatural, próprio de personagem divina, e qualifica a sua acção como um desempenho superior, provavelmente de valor alegórico. Porém, a sua identidade e o sentido da inscrição que a acompanha continuam ainda por esclarecer, sendo que José María Blázquez não lhe adiantou qualquer nome e Blanco Freijeiro¹¹⁶⁸ propôs tratar-se de Saturno ou de Plutão, eventualmente num contexto de rapto de Proserpina¹¹⁶⁹, tomando a primeira parte da inscrição como o nome do mosaicista (provavelmente grego¹¹⁷⁰).

Apesar de desconhecermos o entrecho no qual se integrava originalmente o fragmento em análise, parece-nos que a proximidade entre a inscrição e a figura denuncia uma relação directa entre ambas, podendo a primeira funcionar como legenda identificativa da segunda e não tanto como marca autoral do executante do mosaico. Com efeito, é possível encontrar algumas inscrições com esse valor noutros tessellados hispano-romanos, de entre os quais salientamos, a título de exemplo, o pavimento cosmogónico de Mérida¹¹⁷¹ e os dois painéis com Belerofonte matando a Quimera, respectivamente oriundos de Ucero (Soria)¹¹⁷² e de Puerta Oscura

¹¹⁶⁷ Vide VOLUME II, p. 101.

¹¹⁶⁸ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1976, p. 17.

¹¹⁶⁹ BLANCO FREJEIRO, 1978, p. 32.

¹¹⁷⁰ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1976, p. 17.

¹¹⁷¹ Vide VOLUME II, p. 44-46.

¹¹⁷² Vide VOLUME II, p. 233 e 234.



(Málaga)¹¹⁷³, onde cada figura é devidamente acompanhada pela inscrição onomástica. Por sua vez, as inscrições tomadas enquanto firmas autorais de uma oficina ou do seu responsável, como se verifica no mosaico dito de *Anni Poni*, em Mérida,¹¹⁷⁴ assumem uma relação mais distante com as figuras e um posicionamento mais periférico no conjunto compositivo.

Partindo, pois, do princípio de que a inscrição do fragmento de Itálica se refere directamente à figura representada, pensamos que a mesma possa revelar o seu nome ou, pelo menos, a sua função. Assim, ao analisarmos o termo «PERISSOTERVS», deduzimos que se trata de uma aglutinação das palavras PERI e SOTERVS, sendo a primeira uma proposição grega (περί) que significa *em relação a*, ou *em evocação a*, e a segunda um substantivo resultante da latinização do grego *Sōtēr* (Σωτήρ¹¹⁷⁵), que significa *salvação*. Ora se considerarmos esta segunda palavra como um adjetivo, continuamos a desconhecer o nome da personagem mas percebemos que é uma divindade maior, já que o epíteto Salvador só se aplicava a entidades superiores, tais como os deuses Zeus, Poseidon e Artémis, por exemplo¹¹⁷⁶. Mas se, por outro lado, interpretarmos a palavra como um nome, temos a sua identidade revelada e ficamos a saber que se trata de Soter, divindade grega da Segurança e da Salvação, que constitui o contraponto masculino da deusa Sotéria (Σωτηρία).

Apresentando-se na forma latinizada, esta inscrição demonstra não só que a imagem idolatrada em terras romanizadas tem origem helenística, mas revela também uma inequívoca influência grega em Itálica (por acção de um *dominus* ou de um mosaicista de proveniência helénica), comprovando a penetração na Hispânia de mais uma religião oriental com dimensão redentora¹¹⁷⁷. Aliás, o maior fenómeno de alastramen-

¹¹⁷³ Vide VOLUME II, p. 176 e 177.

¹¹⁷⁴ Vide VOLUME II, p. 43.

¹¹⁷⁵ Ou ainda, ΣΩΤΗΡ, em maiúsculas.

¹¹⁷⁶ A título de exemplo, vide **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 5: «Hércules [...] ofereceria o sacrifício a Zeus *Soter*». O sublinhado é nosso; Vide também **PAUSANIAS**, *Descrição da Grécia*, II, 31.1: «no mercado de Troizenos há um templo dedicado a Artémis *Soteria*, com imagens da deusa.»

¹¹⁷⁷ **DUFAULT** (em desenvolvimento). O autor identifica a existência de uma “soteriorlogia cósmica”, de natureza alquímica, na Antiguidade Tardia, praticada em contexto cristão (ainda que compreendendo uma concepção ideológica da Criação e utilizando uma semântica oposta à do discurso do cristianismo



to de uma religião oriental em território ocidental foi protagonizado pelo cristianismo, cuja figura messiânica de Cristo surgiu, *ab initio*, acompanhada da inscrição ICHTHÝS, que «quando escrita em maiúsculas, funcionava como acrónimo de *Iésous Christos Theou Yios Soter*, ou seja, Jesus Cristo Filho de Deus Salvador»¹¹⁷⁸. Neste sentido, não resta dúvida de que a palavra grega *Soter* tem o mesmo valor de *Salvação* para uma e outra figura, sendo que no caso da personagem de Itália se torna clara a natureza desta como corporalização objectivada da ideia abstracta de redenção. Aliás, como notou José María Blázquez, «personificaciones de ideas abstractas, seguramente, [...] tan frecuentes en el Oriente, Siria, Antioquia, Medaba y Gasr el-Heir» estão largamente documentadas noutros «mosaicos de la Meseta Castellana [que] acusan los influjos artísticos que circulaban por el Imperio».¹¹⁷⁹

A figuração musiva de Itália exige uma leitura prudente, em virtude da sua vasta lacuna. No entanto, o que dela resta permite estabelecer um paralelo com a personagem do mosaico turco proveniente de Narlica-Antakya, datável do Séc. V e hoje do Museu de Hatay, também identificada como *Soter* e igualmente provida de asas e envergando toga. Esta última apresenta-se como versão alada da homóloga feminina áptera representada noutro mosaico turco, oriundo de Daphne e actualmente conservado no Museu de Antakya, identificada pela inscrição grega «CΩTHPΙΔ» (provando que a divulgação da Língua Grega era inquestionavelmente superior à Latina na região geográfica em que a actual Turquia se inscreve, tal como se vê em numerosos exemplares musivos). À semelhança da personagem masculina congénere de Narlica, a hispânica parece ter merecido uma representação corporal extensa, talvez mesmo completa. Apesar da ruína abaixo da linha da cintura, é possível inferir uma posição sentada, que daria sentido à tomada das rédeas e que a integraria numa tipologia iconográfica de divindades aurigas, tal como acontece nos mosaicos

ortodoxo), enquanto doutrina comparável à Teurgia, porquanto as suas ambições escatológicas compreendem a dupla salvação da Alma e do Corpo.

¹¹⁷⁸ MOURÃO, 2008 b, p. 122.

¹¹⁷⁹ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1989, p. 341 e 342.



hispânicos de Conimbriga (onde o auriga é identificável como Apolo¹¹⁸⁰), de Córdoba e de El Val (onde o auriga pode ser o deus Hélios¹¹⁸¹). Esta solução adequa-se perfeitamente à aceção soteriológica dos deuses superiores ligados à

Luz, símbolo gnóstico de Revelação, na medida em que a “condução” dos animais irracionais tem uma equivalência metafórica na “condução” dos

humanos. Orientados pelos deuses, estes deixam a sua condição de criaturas ignorantes, distinguem-se dos restantes animais e atingem a Iluminação, ou seja, a Salvação.



À esquerda: fragmento de mosaico com personificação de Soter, proveniente de Narlica-Antakya. Séc. V. Museu de Hatay, Turquia. Em cima, à direita: fragmento do designado *Mosaico de Perissoterus*, Proveniente de Itálica, no Museo Arqueológico Provincial de Sevilha. Em baixo, à direita: pormenor do mosaico com personificação de Soteria, proveniente de Daphne. Séc. V. Museu de Antakya, Turquia.

¹¹⁸⁰ MACIEL, 1996, p. 133 e CAETANO, 2009, p. 175.

¹¹⁸¹ GUARDIA PONS, 1992, p 317 e CAETANO, p. 176-179.



– ÚRANO/CÉU

Úrano, primordialmente identificado como personificação do Céu¹¹⁸², foi, segundo Cícero (que parafraseou Zenão, Cleanto e Crísipo) uma das muitas divindades que «tomaram forma humana», dentro de «uma linha de pensamento que deriva do mundo da Natureza»¹¹⁸³. Este raciocínio pragmático do filósofo, orador e político romano desmistificava as concepções dos teogonistas gregos mais antigos, que haviam concebido esta entidade como descendente e cônjuge de Geia (figuração prosopopeica da Terra):

A Terra gerou, em primeiro lugar, um ser de dimensão semelhante à sua,
o Céu, coberto de estrelas, para que a cobrisse, toda inteira,
e fosse dos deuses bem-aventurados a eterna e segura mansão.
[...] Depois, fecundada pelo Céu, deu à luz o Oceano [...]

HESÍODO, *Teogonia*, 126-129

Filho sem pai e amante incestuoso da própria mãe, com quem teve numerosa prole¹¹⁸⁴, Úrano revelou-se um pai incapaz e cruel¹¹⁸⁵. Consequentemente, foi castigado por Geia, que incitou um dos filhos de ambos a castrá-lo¹¹⁸⁶. Desse acto brutal, que visava acabar com futuras descendências, sucedeu um fenómeno paradoxalmente inverso, já que Úrano se tornou progenitor único de Afrodite, nascida sem mãe¹¹⁸⁷ e unicamente concebida a partir da semente espumosa que jorrou do deus e que se espalhou pelo mar, acostando ao largo Citérios (Chipre)¹¹⁸⁸.

¹¹⁸² Só muito posteriormente, em 1781, o 7º planeta do sistema Solar, designado por Úrano e situado entre Saturno e Neptuno, foi descoberto pelo astrónomo Frederick William Herschel.

¹¹⁸³ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, II, 63.

¹¹⁸⁴ HESÍODO, *Teogonia*, 132-154; APOLODORO, *Biblioteca*, I, 1.1-3; GRIMAL, 2004, p. 105, 182 e 452.

¹¹⁸⁵ HESÍODO, *Teogonia*, 154-158; APOLODORO, *Biblioteca*, I, 1.2-3.

¹¹⁸⁶ HESÍODO, *Teogonia*, 164-182; APOLODORO, *Biblioteca*, I, 1.4.

¹¹⁸⁷ HESÍODO, *Teogonia*, 188-192; PLATÃO, *O Banquete*, 180d. Cfr. APOLODORO, *Biblioteca*, I, 3.1; HOMERO, *Ilíada*, V, 370; EURÍPIDES, *Helena*, 1098. Estes últimos três autores consideram que Afrodite nasceu da relação entre Zeus e Dione.

¹¹⁸⁸ HESÍODO, *Teogonia*, 176-182 e 188-200. Neste sentido, o deus torna-se símbolo da onipotência masculina para gerar vidas e da dispensabilidade do elemento feminino, sendo que, por fenómeno de



Em alusão a este episódio, Úrano foi incluído num mosaico de Itálica, datável de 260 d.C.,¹¹⁸⁹ que ilustra o nascimento de Afrodite Citereia, acompanhada por Eros, de acordo com a versão de Hesíodo. Fazendo jus à sua condição de deus celeste (razão pela qual foi igualmente designado como *Cælum*¹¹⁹⁰), surge no alto da composição octogonal, emergindo, em meio corpo, das nuvens e estendendo sobre as figuras inferiores os seus longos braços e as grandes asas que lhe saem das costas.



Pormenor superior do octógono central do mosaico com o nascimento de Afrodite Citereia, mostrando personificação uraniana do Céu. 260 d.C. Itálica. Sevilha (*Conuentus Hispalensis, Bætica*).

Nesta representação, o aspecto de Úrano difere substancialmente do que apresenta no mosaico Cosmogónico de Mérida¹¹⁹¹, onde se mostra de corpo inteiro (à semelhança das restantes divindades), entronizado, coroado de louros, abraçando a Terra esférica e desprovido de asas, assumindo uma compleição humana pura (facto que torna esta figuração desenquadrada do nosso estudo).

sinédoque, o seu nome converteu-se no termo uranismo, passando a ser usado para designar os relacionamentos amorosos entre indivíduos do mesmo sexo.

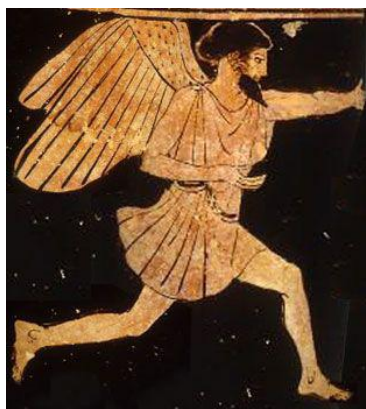
¹¹⁸⁹ Vide VOLUME II, p. 95 e 96.

¹¹⁹⁰ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, II, 63.

¹¹⁹¹ Vide VOLUME II, p. 45.



– VENTOS



Vento Boreas. Pormenor de *lekithos* ático de figuras vermelhas. c. 460 a.C. Galeria de Arte da Universidade de Yale, Connecticut, EUA.

Como personificações de uma manifestação atmosférica que se traduz na deslocação do elemento ar a diferentes velocidades e em distintas direcções, consoante as épocas do ano, os Ventos (também designados por *Venti*, em latim, e *Anemoi*, ou Ἄνεμοι, em grego) foram concebidos desde a Grécia com morfologia humana masculina adulta e asas justapostas, surgindo estas nas costas (solução mais comum nos períodos arcaico e clássico, em especial nos vasos áticos) ou na cabeça e nos pés (fórmula desenvolvida a partir do final da época clássica, firmando-se primeiro na literatura helenística¹¹⁹² e depois nas artes figurativas,

sendo privilegiada pelos romanos¹¹⁹³, ainda que alguns destes preferissem seguir o modelo primevo¹¹⁹⁴). Mais raramente podem ainda apresentar uma forma humana pura e àptera, sem qualquer elemento híbrido associado.

Normalmente referidos em número de quatro, de acordo com as Estações do Ano e com os principais pontos cardeais¹¹⁹⁵, podiam ocasionalmente ser contemplados em maior número (de oito a onze)¹¹⁹⁶. Três deles seriam filhos de Eos e Astreu¹¹⁹⁷ e

¹¹⁹² Vide, por exemplo, a descrição do escritor grego Apolónio de Rodes (c. 295 – 230 a.C.) que transcrevemos adiante no corpo de texto (**APOLÓNIO DE RODES**, *Argonáutica*, I, 219-223).

¹¹⁹³ Vide, por exemplo, a descrição do mitógrafo romano Higino (64 a.C. – 17 d.C.) sobre o vento Aquilão, identificado com o grego Bóreas: «Aquilão, que tinha asas na cabeça e nos pés.» (**HIGINO**, *Fábulas*, 14)

¹¹⁹⁴ Vide, por exemplo, a descrição do poeta romano Ovídio (c. 43 a.C. – 18 d.C.) que transcrevemos adiante no corpo de texto (**OVÍDIO**, *Metamorfoses*, VI, 703-718).

¹¹⁹⁵ **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, I, 61-66: «O Euro recolheu-se junto à Aurora, ao reino dos Nabateus / e à Pérsia, e às montanhas expostas aos raios da manhã; / o Héspero e os litorais amornados pelo sol do entardecer / situam-se vizinhos do Zéfiro; a Cítia e os sete Triões / foram invadidos pelo gélido Bóreas; a região oposta a esta / é encharcada por nuvens constantes e o pluvioso Austro».

¹¹⁹⁶ Notam-se várias discrepâncias onomásticas e geográficas entre os diversos autores: Aristóteles (384 – 322 a.C.) referiu os Ventos Boreas, Meses, Kaikias, Notos, Líbis, Euros, Skiron, Fenícias, Zephyros e



denominavam-se Zéfiro¹¹⁹⁸/Favónio¹¹⁹⁹ (equivalente ao Oeste¹²⁰⁰ e à Primavera, ora conotado com as últimas neves¹²⁰¹, ora com a fertilidade da terra e dos animais¹²⁰², sendo normalmente apresentado com rosto glabro e mais raramente barbado); Noto¹²⁰³/Austro¹²⁰⁴ (correspondente ao Sul¹²⁰⁵ e ao Verão¹²⁰⁶, ora conotado com a

Tráscias (**ARISTÓTELES**, *Metereologia*, II, 6); por sua vez, Teofrasto de Ereso (372 – 288 a.C.) referiu os Ventos Zephyros, Apeliotes, Boreas, Aparctias, Notos, Kaikias, Lips, Euros, Argestes, Thraskias e Meses. (TEOFRASTO DE ERESO, *Sobre os Ventos* – apud James G. WOOD, in Apêndice 80 a **TEOFRASTO**, 1894). Em Atenas, a Torre dos Ventos (datada do Séc. I a.C.) apresenta 8 personificações de Ventos nas diversas faces do monumento octogonal atribuído ao arquitecto Andrónico de Cirro, normalmente identificados como Boreas (Norte), Kaikias (Nordeste), Apeliotes (Leste), Euros (Sudeste), Notos (Sul), Lips (Sudoeste), Zephyros (Oeste) e Skiron (Noroeste). No Museo Pio Clementino (antigo Casino di Belvedere), em Roma, uma escultura apresenta os nomes de 8 ventos acompanhados de inscrições onomásticas em latim e em grego, pela seguinte ordem: Aparctias-Septentrio, Vulturno-Kaikias, Solano-Apeliotes, Euroauster-Euronotos, Austroáfrico-Libonotos, Áfrico-Lips; Crus-lapyx, Circio-Thracios.

¹¹⁹⁷ **GRIMAL**, 2004, p. 202, quadro 16, cfr. p. 62 e 333. Indicando sempre a maternidade dos ventos Zéfiro, Noto e Bóreas como Eos, o autor refere arbitrariamente o pai destes como Astreu e Cetreu. Já Higino, que também concede a maternidade a Eos, refere Astreu como pai (**HIGINO**, *Fábulas*, Prefácio).

¹¹⁹⁸ **SAFO**, *Fragmento 90*; **HESÍODO**, *Teogonia*, 380 e 870; **HOMERO**, *Íliada*, IV, 423, IX, 4, XI, 305, XIX, 415, XXIII, 195 e XXI, 334; **HOMERO**, *Odisseia*, V, 332, X, 25, XIX, 206; **HIGINO**, *Fábulas*, Prefácio; **VERGÍLIO**, *Eneida*, I, 131, II, 417, III, 120, IV, 223 e 562, V, 33, X, 103 e XIII, 334; **VERGÍLIO**, *Geórgicas*, II, 330 e III, 266-282 e 322; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, I, 64, XIII, 726; **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, II, 86-92 e III, 264-272; **APULEIO**, *O Burro de Ouro*, IV, 35 e V, 4; **AVIENO**, *Ora Marítima* (apud **FRAGA DA SILVA**, 2002, p. 94).

¹¹⁹⁹ **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, VIII, (LXVII), 166; **HIGINO**, *Fábulas*, Prefácio.

¹²⁰⁰ **FRAGA DA SILVA**, 2002, p. 91-94; Cfr. **CAETANO**, 2009, Vol. II, p. 9. A autora relaciona este vento com o ponto cardeal Leste.

¹²⁰¹ **HOMERO**, *Odisseia*, XIX, 206. O autor referiu que «o Euro aquece o que o Zéfiro fez nevar». Esta aparente antítese foi igualmente realçada por Luís FRAGA DA SILVA (**FRAGA DA SILVA**, 2002, p. 94).

¹²⁰² **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, II, 74 e 86-92. Vide também **FRAGA DA SILVA**, 2002, p. 90-95.

¹²⁰³ **HESÍODO**, *Teogonia*, 380 e 869; **HESÍODO**, *Os Trabalhos e os Dias*, 675; **HOMERO**, *Íliada*, III, 10, XI, 306 e XXI, 334, XXIII, 195; **HOMERO**, *Odisseia*, V, 331; **ARISTÓFANES**, *Aves*, 1397; **VERGÍLIO**, *Eneida*, I, 85, 108 e 575, II, 417, III, 268, V, 242 e 512, VI, 355, VII, 411, X, 266, XI, 798 e XII, 846 e 860; **VIRGÍLIO**, *Geórgicas*, I, 441 e III, 267; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, I, 264-269; **HIGINO**, *Fábulas*, Prefácio; **ELIANO**, *História dos Animais*, IV, 6; **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, I, 242 e 243.

¹²⁰⁴ **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, I, 66, VIII, 3 e III, 725.

¹²⁰⁵ **GRIMAL**, 2004, p. 333.



abundância, ora com a carestia, ora com a seca, ora com as chuvas estivais, ora com os prazeres do sol, ora com as elevadas temperaturas do reino de Hades¹²⁰⁷, podendo apresentar-se glabro ou barbado); e Bóreas¹²⁰⁸ / Aquilão¹²⁰⁹ (ligado ao Norte¹²¹⁰ e ao Inverno¹²¹¹, caracterizado pelo vento forte, violento e frio, e conotado com a carestia, com a chuva granizada e com as geladas temperaturas da Trácia¹²¹², normalmente figurado com barba). Um quarto vento seria filho de Tífon¹²¹³ e chamava-se Euro¹²¹⁴/Vulturno (relacionado com o Leste, ou o Sudeste¹²¹⁵, e com o Outono,

¹²⁰⁶ Apesar de os romanos considerarem Noto como o Vento estival, os gregos Hesíodo e Homero tomavam-no como o arauto do Inverno, provocando fortes rajadas. Cfr. **HESÍODO**, *Os Trabalhos e os Dias*, 675-677 («o inverno que chega e as terríveis rajadas do Noto, / que revolve as ondas e que, acompanhando a chuva de Zeus, abundante no Outono, torna funesto o mar») e **HOMERO**, *Íliada*, III, 10-13, XI, 305 e 306 e XXI, 334. («Noto derrama nos cumes das montanhas / a bruma [...] que ao ladrão / é mais propícia que a noite, pois apenas se consegue ver / a distância do arremesso de uma pedra.»; «o Zéfiro empurra / as nuvens do Noto, atingindo-as com forte borrasca»; «o branco Noto»).

¹²⁰⁷ Esta comparação foi feita por Claudiano: «Nunca sopraram com tais Notos as almas dos mortos» (**CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, I, 242 e 243).

¹²⁰⁸ **ESOPO**, *Fábula* 18; **HESÍODO**, *Teogonia*, 378 e 869; **HOMERO**, *Íliada*, IX, 4, XX, 223 e XXIII, 195; **HOMERO**, *Odisseia*, V, 384 e XIV, 533; **PLATÃO**, *Fedro*, 229; **ARISTÓFANES**, *Aves*, 1397; **APOLÓNIO DE RODES**, *Argonáutica*, I, 213-223, 1304 e II, 23; **VERGÍLIO**, *Eneida*, III, 687, IV, 442, X, 350 e XIII, 365; **VERGÍLIO**, *Geórgicas*, III, 267; **ESTRABÃO**, *Geografia*, VII, 3.1; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, II, 185, VI, 682-716, XII, 418-419, XIII, 418, XV, 471; **HIGINO**, *Fábulas*, Prefácio; **APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 15.1-2; **ELIANO**, *História dos Animais*, IV, 6 e XI, 1.

¹²⁰⁹ **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, VII, (II) 10; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, I, 262 e VII, 3; **HIGINO**, *Fábulas* 14 e 157; **PROPÉCIO**, *Elegias*, I, 20 e III, 6.

¹²¹⁰ **GRIMAL**, 2004, p. 62.

¹²¹¹ Cfr. **HOMERO**, *Odisseia*, V, 328. O autor referiu que «no Outono o Bóreas arrasta cardos e acantos».

¹²¹² **APOLÓNIO DE RODES**, *Argonáutica*, I, 213 e 214: «nos confins da Trácia, de clima rigoroso [...] o trácio Bóreas [...]».

¹²¹³ É o que se depreende do elenco genealógico de Hesíodo, na medida em que o autor não o considera irmão dos restantes Ventos (**HESÍODO**, *Teogonia*, 869-880). A mesma interpretação é feita por Pierre GRIMAL (**GRIMAL**, 2004, p. 161). Contudo, Higino reconhece igual filiação aos quatro Ventos (cfr. **HIGINO**, *Fábulas*, Prefácio).

¹²¹⁴ **HOMERO**, *Íliada*, II, 145; **HOMERO**, *Odisseia*, V, 295, 332 e XIX, 206; **VERGÍLIO**, *Eneida*, I, 85, 110, 131, 140, 383, II, 418, VIII, 223 e XII, 733; **VERGÍLIO**, *Geórgicas*, III, 270; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, I, 61 e VIII, 2.



caracterizado pelo sopro instável e húmido que prenuncia o Inverno, conotado com as colheitas, boas e más, podendo ser arbitrariamente representado com ou sem barba). Este último Vento, de pior fama do que os anteriores, teria outros irmãos que se juntavam à plêiade quando se levantavam fortes tempestades (as *Anemoi Thuellai*, ou *Ἄνεμοι θύελλαι*, nas palavras de Homero¹²¹⁶). Hesíodo aludiu a eles com particular acuidade, ressaltando a sua acção devastadora:

De Tifeu descendem os ventos fortes de sopro húmido,
excepto Noto, Bóreas e o rápido Zéfiro,
que vêm dos deuses para auxílio dos mortais¹²¹⁷.
Os outros ventos sopram fortuitos sobre a água do mar:
uns abatem-se sobre o mar escuro,
grande flagelo para os mortais, provocando uma tempestade funesta;
sopram, de um lado e do outro, dispersando as naus
e trazendo a morte aos marinheiros. Não têm recurso contra este mal
os homens que se deparam com eles, em alto mar.
Outros, por sua vez, sobre a terra imensa coberta de flores,
destroem os trabalhos caros aos homens nascidos da terra,
cobrindo-os de pó e penosa confusão.

HESÍODO, *Teogonia*, 869-880

Regidos pelo soberano Éolo¹²¹⁸, que orientava a todos com poderosa legislação, libertando-os ou encarcerando-os consoante pretendia agraciar ou prejudicar os humanos¹²¹⁹, os Ventos tinham uma importância superlativa na Antiguidade, já que,

¹²¹⁵ GRIMAL, 2004, p. 161 e CAETANO, 2009, Vol. II, p. 9.

¹²¹⁶ HOMERO, *Odisseia*, X, 54.

¹²¹⁷ Aqui temos de realçar novamente a contradição do próprio autor, que na Obra *Os Trabalhos e os Dias* havia concebido Noto como um vento cruel, que dificultava a vida aos humanos: «as terríveis rajadas do Noto, / que revolve[m] as ondas e que [...] torna[m] funesto o mar» (Cfr. **HESÍODO**, *Os Trabalhos e os Dias*, 675-677).

¹²¹⁸ HOMERO, *Odisseia*, X, 1-2, 19-22; **APOLODORO**, *Biblioteca*, Epit. 7.10; **APOLODORO**, *Argonáutica*, IV, 819; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, I, 162-164; IV, 663 e XI, 430; **VERGÍLIO**, *Eneida*, I, 65-140.

¹²¹⁹ **VERGÍLIO**, *Eneida*, I, 83-98: «Aqui, em vasta gruta, Éolo, rei, / o seu poder impõe ao vento em luta, / aos temporais sonoros os domina / com grades e correntes e, raivosos, / as montanhas abalam seus rugidos. / Mas Éolo, no forte entronizado, / e de ceptro na mão acalma as fúrias, / moderação impõe a tanto ardor. / Se não fosse ele, a terra, o mar profundo, / tudo o vento levava em arrebatos / e



como todos os fenómenos da Natureza, influenciavam directamente as principais actividades de subsistência, desde a agricultura, à pecuária, passando pela pesca e pelo comércio marítimo, podendo favorecê-las ou penalizá-las, garantindo ou comprometendo a sobrevivência dos homens e do gado e ainda a prosperidade económica. Neste sentido, entende-se a frequência com que os Ventos eram referidos na literatura e representados nas artes figurativas, como se cada invocação tivesse o valor de uma prece apaziguadora e cada ilustração perpetuasse o desejo de harmonia. Para além das consequências mais óbvias e concretas dos efeitos dos Ventos sobre o desenvolvimento das culturas e sobre as condições de navegabilidade das águas marinhas e fluviais¹²²⁰, acreditava-se ainda que eles tinham outras capacidades mais subjectivas – mas nem por isso menos credíveis à época –, sendo o exemplo mais paradigmático protagonizado pelo Vento primaveril, que se julgava capaz de fecundar várias fêmeas animais. De facto, Aristóteles¹²²¹, Varrão¹²²² e Vergílio¹²²³ aferiram que as éguas, na Primavera, galopavam até aos cumes dos montes e emprenhavam com os sopros do Vento; Plínio-o-Velho¹²²⁴ e Columela¹²²⁵ garantiram que as éguas lusitanas eram fecundadas por Favónio¹²²⁶; e Claudiano¹²²⁷ documentou o caso de uma tigresa hircana engravidada por Zéfiro... Estas concepções extraordinárias eram, sem dúvida, transposições para o mundo real de histórias do mundo mitológico, tal como a que

dispersava pelo vago espaço. / Mas, felizmente, um Pai tão poderoso / os encerrou em seus sombrios antros / e sobre eles lançou massas de montes, / lhes deu um soberano que, em lei certa, / por sua ordem enfreia ou solta as rédeas.»

¹²²⁰ No caso concreto do papel dos ventos nas tempestades marítimas, *uide* os casos paradigmáticos das grandes epopeias gregas e romanas: **HOMERO**, *Ilíada*, II, 144-154, IV, 422-426; **HOMERO**, *Odisseia*, V, 313-332, 382-389, VII, 248-277, IX, 283-285, X, 54-55, XII, 405-447, XVIII, 726, XV, 471; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, VI, 703 e 704; **VERGÍLIO**, *Eneida*, I, 65-140; III, 192-209; V, 1-31 e 696-697.

¹²²¹ **ARISTÓTELES**, *História dos Animais*, 572a e 286-287.

¹²²² **VARRÃO**, *Os Trabalhos do Campo*, II, 1, 7.

¹²²³ **VERGÍLIO**, *Geórgicas*, III, 266-282.

¹²²⁴ **PLÍNIO-o-Velho**, *História Natural*, VIII, (LXVII), 166.

¹²²⁵ **COLUMELA**, *Os Trabalhos do Campo*, VI, 27 (*apud* **CAETANO**, 2009, Vol. I, p. 131).

¹²²⁶ Sobre este assunto *uide* **CAETANO**, 2009, p. 58 e **CAETANO**, 2009, Vol. I, p. 123 e 124.

¹²²⁷ **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, III, 264-272.



Homero¹²²⁸ inventou sobre Zéfiro e que implicou a sua união com a Harpia Podarga, de quem teria tido dois velozes corcéis, ou a que o mesmo autor grego¹²²⁹ (citado por Cláudio Eliano¹²³⁰) engendrou sobre Bóreas e que implicou a metamorfose deste vento em cavalo para cobrir as éguas do rei Erictónio e, com elas, gerar vários potros excepcionalmente velozes.

De todos os Ventos, Zéfiro/Favónio – a quem Claudiano chamou o «pai da Primavera»¹²³¹, a quem foram erigidos importantes santuários (destacando-se na Lusitânia o de Moncarapacho, em Olhão)¹²³², feitas numerosas oferendas e vertidas inúmeras libações¹²³³ – foi sempre o mais amado pelos romanos, em virtude da sua conotação com a fertilidade e com a concupiscência amorosa (como referiu Apuleio, ao fazê-lo servo de Cupido¹²³⁴, e outros autores, que o tornaram protagonista de «três mitos de violação homo e heterossexual [...] (de Jacinto, Flora e Íris).»¹²³⁵).



Zéfiro tomando Jacinto. Por menor de *krater* ático de figuras vermelhas. c. 480 a.C. Museum of Fine Arts, Boston. Canadá.

Zéfiro sacode as asas de um novo néctar impregnadas e fecunda as terras com um fértil rocio. Para onde quer que voe segue-o o rubor primaveril. Toda a terra rebenta em ervas, e a abóbada celeste descobre-

¹²²⁸ **HOMERO**, *Ilíada*, XVI, 148-150: «os corcéis velozes, / Xanto e Balio, que voavam rápidos como os ventos: / gerara-os para o vento Zéfiro a harpia Podarga».

¹²²⁹ **HOMERO**, *Ilíada*, XX, 119-225: «Três mil cavalos tinha ele [o rei Erictónio] nas pastagens, / éguas que se regozijavam com os seus tenros poldros. / Destas enquanto pastavam se enamorou Bóreas / e cobriu-as assemelhando-se a um garanhão de crinas azuis. / As éguas emprenharam e pariram doze poldras, / as quais ao saltitarem sobre a terra dadora de cereais / corriam sobre o grão cimeiro das espigas sem as quebrar; / e quando saltavam sobre o vasto dorso do mar / corriam por cima das ondas do mar salgado».

¹²³⁰ **ELIANO**, *História dos Animais*, IV, 6.

¹²³¹ **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, II, 74.

¹²³² **FRAGA DA SILVA**, 2002, p. 31 e 92. O autor acrescenta outros santuários na Normandia e na Cornualha (p. 91).

¹²³³ Registe-se, a título de exemplo, a libação referida in **HOMERO**, *Ilíada*, XXIII, 192-204.

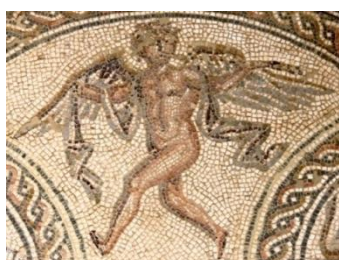
¹²³⁴ **APULEIO**, *O Burro de Ouro*, V.

¹²³⁵ **FRAGA DA SILVA**, 2002, p. 94.

se num sereno céu aberto. Pinta as rosas com sanguíneo esplendor, veste de negro os mirtilos e pinta as violetas com uma aprazível cor escura.

CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, II, 86-92

Na geografia da antiga Hispânia são numerosos os mosaicos que incluem representações dos Ventos, sempre em número de quatro e geralmente identificados com Zéfiro/Favónio, Noto/Auster, Bóreas/Aquilão/ Setentrião e Euro/Vulturno:



No mosaico com apoteose do deus Ano, datável de finais do Séc. II, ou de inícios do Séc. III d.C., oriundo da Avenida Miguel de Cervantes e hoje no Museo Historico Municipal de Écija¹²³⁶, os quatro Ventos aproximam-se da iconografia ática – seguida ainda por alguns romanos, como Ovídio –, que os privilegiou de corpo inteiro e com asas nas costas:

Bóreas [...] apaixonado,
abraça Orítia [...] com as suas asas fulvas.
[...] a rapariga da região de Acte tornou-se esposa
do gélido tirano, e também mãe, e deu à luz gémeos,
que tinham as asas do pai [...]
Diz-se, porém, que as asas não nasceram com o corpo.
Enquanto a barba lhes não despontava [...]
os meninos Cálais e Zetes estiveram implumes.
Em breve, duas asas começaram a cingir ambos os flancos
à maneira dos pássaros [...]

OVÍDIO, *Metamorfoses*, VI, 703-718

Apesar das lacunas que afectam dois dos Ventos no mosaico astigitano (presumivelmente Euro e Bóreas), impedindo a sua cabal análise, pareciam todos representados em movimento, com o corpo em torção, as pernas em passo largo, as grandes asas muito abertas e os véus agitando-se pelos ombros. Os dois que se conservam por inteiro (talvez Noto e Zéfiro) evidenciam ainda uma compleição musculosa e sopram vigorosamente, ora apenas com os próprios lábios (no caso do

¹²³⁶ Vide VOLUME II, p. 167 e 168.



primeiro), ora através de uma turrítela (como se vê no segundo). Nesta expressiva representação corporalizada, os Ventos traduzem de modo eficiente o dinamismo e a potência do ar em deslocação. A sua associação às Estações do Ano, também elas invulgarmente concebidas de corpo inteiro e aladas (como anteriormente notámos¹²³⁷), bem como aos numerosos animais e cestos com produtos agrícolas de cada época, completa a ideia de ciclo anual agro-pecuário, sintomaticamente representado pela figura central do deus Ano, enlevado pelas Vitórias (também já referidas¹²³⁸).

No mosaico Cosmogónico conservado na Casa do Mitreu, em Mérida¹²³⁹, os Ventos surgem novamente representados de corpo inteiro, mas apresentam as asas nas têmporas e não nas costas. Este modelo, mais comum no mundo romano, inspira-se parcialmente no modelo grego literário divulgado por Apolónio de Rodes¹²⁴⁰ e reiterado pelo romano Higino¹²⁴¹, que lhes previa ainda duas asas nos tornozelos – pormenor este que está ausente nos exemplares ibéricos até agora descobertos:

Ao elevarem-se no ar, agitavam asas escuras com penas de ouro nas têmporas e nos tornozelos, grande maravilha de se ver. Os negros cabelos, pelas suas costas, pelo alto da cabeça e pelo colo, de um lado e de outro, eram agitados pelo vento.

APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, I, 219-223¹²⁴²

Nesta obra emeritense, geralmente datada de finais do século II d.C., mas que poderá ter sido concebida já em meados do Séc. III, os Ventos localizam-se no terço superior da composição, zona encurvada que simula a ideia de uma cúpula celeste. Situados no firmamento, imediatamente acima do nível da Terra e depois da Água, e devidamente localizados conforme a região de onde sopram¹²⁴³, interagem com outras figuras

¹²³⁷ Vide *supra*, p. 243.

¹²³⁸ Vide *supra*, p. 238 e 239.

¹²³⁹ Vide VOLUME II, p. 44 e 45.

¹²⁴⁰ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, I, 219-223.

¹²⁴¹ HIGINO, *Fábulas*, 14.

¹²⁴² Tradução livre do castelhano por Cátia Mourão, a partir de APOLÓNIO DE RODES, 2004, p. 56 e 57.

¹²⁴³ OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 61-66.





Pormenor esquerdo do mosaico de Mérida, com Nuvem e Noto, de corpo inteiro e têmporas aladas (*Conuentus Emeritensis, Lusitania*).

representativas de conceitos e fenómenos ligados ao Ar, assumindo a sua natureza imaterial e a sua densidade etérea. A identificação exacta de cada um é possível graças à inscrição latina dos respectivos nomes junto a si: na composição, à esquerda está Noto (NOTVS), de rosto barbado, abraçando Nuvem (NVBS), que está à sua direita. Encontra-se coberto pelo véu que a companheira enleva nos ares, qual *aura uelificans*. O par olha para trás, mas segue em frente, parecendo flutuar, de pernas quase geminadas, acima do Sol, que simboliza o Oriente (ORIENS) e em direcção ao Céu (CAELVM – sic CÆLVM); no lado oposto, em posição e atitudes próximas dos anteriores, está Zéfiro (ZEPHIRVS), de rosto igualmente barbado, segurando o que parece ser uma cornucópia (em alusão à

abundância). Abraça Névoa (NEBVLA), que também o cobre com um véu. Ambos olham um para o outro e dirigem-se para o centro; abaixo deles está Bóreas (BOREAS), de rosto barbado e sem par, surgindo até meio corpo por detrás da biga equina conduzida pela Lua, que simboliza o Ocaso (OCCASO). Não tendo par, estabelece todavia uma relação visual muito estreita com os cavalos lunares, lembrando a sua união às éguas de Erictónio; em posição central, abaixo do Céu e de Pólo (POLVM), está Euro (EVRUS). Apresenta extensa lacuna, vendo-se-lhe apenas a metade superior esquerda da cabeça, aparentando ter o rosto glabro e mais jovem do que os congéneres.

A admirável concepção técnica¹²⁴⁴ e estética deste mosaico, que à semelhança do exemplar de Écija se destaca no panorama ibérico coevo pela extraordinária riqueza cromática, pela variedade dos materiais, pelos intensos valores de volumetria e pelo naturalismo das formas e das atitudes das personagens, aproxima-o de um outro painel da mesma época e também lusitano, preservado em Faro, onde também estavam representados os Ventos, ainda que deles só restem dois, cujas identidades

¹²⁴⁴ Para mais pormenores sobre estas questões laterais ao nosso estudo, aconselha-se a leitura dos aturados trabalhos de Marie Henriette QUET e Janine LANCHÀ (QUET, 1981 e LANCHÀ, 1983, p. 17-68).



têm sido reconhecidas como Euro e Bóreas, o primeiro dos quais com rosto glabro e o segundo barbado¹²⁴⁵.

No mosaico fareense, integrado no Museu Arqueológico da cidade¹²⁴⁶, os Ventos preservados mantêm as pequenas asas nas têmporas mas distanciam-se da representação corporal extensa, apresentando uma figuração abreviada e confinada ao busto – fórmula, aliás, mais comum na musivária romana e que prevaleceu muito além da Antiguidade, estabelecendo-se como modelo nos portulanos e na maioria das posteriores cartas de marear e *mapæ mundi*. Como se percebe neste extenso pavimento algarvio, a tipologia do busto – que no caso surge perfilado e sereno, sem soprar, mas que noutros mosaicos pode aparecer a três quartos e mais severo, soprando –, adequa-se plasticamente à localização das figuras nas cantoneiras de painéis com medalhões ou octógonos centralizados e reitera a alusão aos quatro pontos cardeais (o que, porém, raramente corresponde à verdadeira orientação geográfica dos mesmos *in situ*). Esta presença arredada do centro não deverá ser entendida como uma secundarização das personagens, mas sim, como uma fundamental complementaridade, já que na esmagadora maioria das vezes estas figuras enfatizam o sentido de temáticas fulcrais como o ciclo marinho – que em Faro e em Balazote (Albacete)¹²⁴⁷ é simbolizado pelas cabeças do deus Oceano, mas que

¹²⁴⁵ LANCHÁ, 1986 e MOURÃO, 2008 a, p. 71.

¹²⁴⁶ Vide VOLUME II, p. 78 e 79.

¹²⁴⁷ Vide VOLUME II, p. 251 e 252. Mercedes Durán também compara o mosaico de Faro com o de Balazote, baseando-se no idêntico posicionamento dos Ventos de perfil (apesar de na segunda obra só se conservar um único), na igual serenidade do rosto, sem vestígios de sopro, e na mesma disposição ao redor da divindade oceânica. No entanto, como a autora não reconhece a presença das asas nos Ventos dos dois painéis (que de facto existem), indigita a suposta ausência de atributos como argumento de reforço para esta proximidade. (Cfr. DURÁN PENEDO, 1993, p. 206.) Dado que as semelhanças apresentadas se circunscrevem a características iconográficas bastante comuns e que não encontramos quaisquer semelhanças plásticas e técnicas (manifestamente superiores em Faro e inferiores em Balazote), parece-nos impossível conceber outras proximidades entre estes dois mosaicos de épocas diferentes (respectivamente do Séc. III e do Séc. IV).



noutros tessellados pode ser representado por outros elementos aquáticos (Itálica¹²⁴⁸, El Pomar¹²⁴⁹ e Santa Vitória do Ameixial¹²⁵⁰) –, ou o ciclo báquico (Calle Masona, em Mérida¹²⁵¹, Alcolea, em Córdoba¹²⁵², e Baños de Valdearados¹²⁵³), ou ainda cenas triunfais (novamente na Calle Masona).

Tal como nos mosaicos de Faro e de Balazote, no painel central do pavimento originário de Santa Vitória do Ameixial (Estremoz) os Ventos reaparecem em busto perfilado num contexto aquático. Nesta obra datável do século IV d.C. e conservada no Museu Nacional de Arqueologia (Belém), os Ventos partilham intercaladamente com as Estações do Ano os semicírculos adossados aos limites do painel a compasso, sendo os círculos completos ocupados por Nereides que cavalgam em vários híbridos marinhos e que estabelecem uma relação temática com o painel do cortejo marinho justaposto à direita. Ao contrário do que se verificou nos pavimentos anteriores, Zéfiro, Noto, Bóreas e Euro apresentam aqui os cabelos revoltos, os rostos tensos, de bochechas infladas e soprando, ilustrando de modo muito realista a sua função e a influência que exercem, consoante as Estações, nas condições de navegabilidade marinha (representada não só pelo transporte das Nereides centrais e pela travessia dos figurantes do cortejo inferior, mas também pela embarcação onde Ulisses segue com os companheiros no painel justaposto à esquerda¹²⁵⁴).

Também no tessellado de El Pomar, identicamente organizado a compasso, conserva-se um busto de Vento em perfil e soprando, com as têmporas aladas, imediatamente à direita de Tritão. Embora mais frustrante do que os anteriores, é igualmente eficaz na transmissão da ideia da influência dos Ventos no mar.

¹²⁴⁸ Vide VOLUME II, p. 95 e 97.

¹²⁴⁹ Vide VOLUME II, p. 120 e 121.

¹²⁵⁰ Vide VOLUME II, p. 70 e 71.

¹²⁵¹ Vide VOLUME II, p. 35.

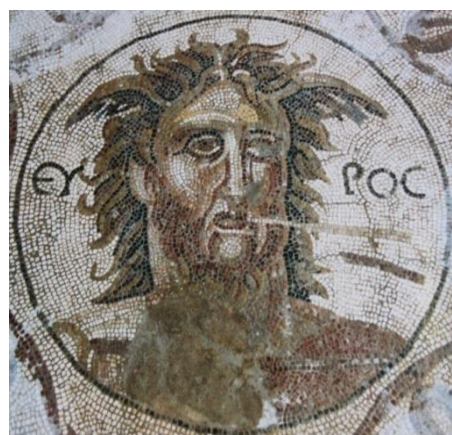
¹²⁵² Vide VOLUME II, p. 124 e 125.

¹²⁵³ Vide VOLUME II, p. 195, nota 223.

¹²⁵⁴ Vide *supra*, p. 70 e 71.



No mosaico com representação do nascimento de Afrodite nas águas próximas de Citérios, conservado em Itálica ¹²⁵⁵, conserva-se unicamente a cabeça do Vento Euro, identificada pela inscrição grega «ΕΥΡΟC», que exibe uma invulgar conjugação das primeiras quatro letras maiúsculas com a última minúscula e na forma latinizada (devendo, por conseguinte, ver-se Εύροç ou ΕΥΡΟCΣ). Este pormenor parece



Euro, representado em busto com têmporas aladas e soprando, no mosaico de Itálica (*Conuentus Hispalensis, Bætica*).

execução romana, o que parece comprovar a nossa teoria sobre a identificação da deusa centralizada como a grega Afrodite e não como a sua homóloga romana Vénus¹²⁵⁶. Representado a três quartos, com os cabelos em desalinho, as têmporas aladas, o rosto barbado e tenso, de sobrolho carregado e grandes olhos amendoados, bochechas realçadas, lábios apertados e soprando, esta figura mostra uma excepcional qualidade estética que se adivinha ter agraciado os restantes Ventos infelizmente destruídos.

Nos cantos do painel com Ménades em medalhão, datável de finais do século II d.C. e procedente da Calle Masona, em Mérida, hoje na Alcazaba da cidade, os Ventos voltam a surgir de perfil. No entanto, contrariamente aos anteriores, figuram até ao tórax, parecem ter sido originalmente desprovidos de asas (ou seja, sem indícios de hibridismo) – não obstante a eventualidade da destruição posterior das asas na cabeça –, apresentam-se a soprar (embora de bochechas planas e não infladas) e fazem-se acompanhar de conchas e búzios, como se fossem Ventos marinhos. A relação entre o tema báquico e a alusão ao ambiente aquático traz à memória alguns episódios da vida

¹²⁵⁵ Vide VOLUME II, p. 95 e 97

¹²⁵⁶ Vide *supra*, p. 100. A maior parte dos especialistas parece não estabelecer grande diferença entre estas representações, identificando indistintamente as deusas como Afrodite e como Vénus. (Cfr. NEIRA JIMÉNEZ, 1992; GUARDIA PONS, 1992; DURÁN PENEDO, 1993; SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1994; DURÁN PENEDO, 1996.)



de Dioniso, como o do seu refúgio no mar, oferecido por Tétis, quando as Ménades foram captu-radas pelo rei Licurgo¹²⁵⁷, e o da sua viagem no Mar Tirreno, a caminho da ilha de Naxos, durante a qual o deus transformou os piratas traiçoeiros em golfinhos¹²⁵⁸.

Os Ventos aparecem outra vez ligados ao dionisismo no mosaico cordobês com cortejo de Baco, datável do último quartel do século II d.C. e proveniente de Alcolea, hoje no Museo Arqueológico de Córdoba¹²⁵⁹. Representados novamente em busto e com as têmporas aladas, alternam agora posições frontais e a três quartos. Dois deles estão barbados, aparentam idade madura e localizam-se nos cantos superior direito (Noto) e inferior esquerdo (Bóreas), e os outros estão glabros, parecem mais jovens e situam-se nos cantos superior esquerdo (Zéfiro) e inferior direito (Euro). Não tendo atributos próprios e inequívocos (pois já vimos que as barbas são características muito variáveis), as suas identidades podem ser inferidas pela sucessão das Estações do Ano a que se aliam (mas que estão ausentes desta composição), ou seja, numa leitura orientada da esquerda para a direita. E para que não restem dúvidas sobre o início desta sequência, o Vento associado ao Outono é sobrepujado por uma folha de parreira, diferenciando-se dos demais que são encimados por folhas cordiformes de hera. Neste mosaico, onde partilham a composição radiada com várias figuras do ciclo báquico e com elementos fitomórficos duplamente interpretáveis como símbolos agrícolas, dionisiacos, regenerescentes e sempiternos¹²⁶⁰, os Ventos parecem funcionar como representantes das Estações, da fertilidade da terra, do entrosamento dos cultos de Baco e de Ceres¹²⁶¹, e, em última análise, como «garantizadores del orden divino que reina en el Universo»¹²⁶².

¹²⁵⁷ GRIMAL, 2004, p. 122.

¹²⁵⁸ HIGINO, *Fábulas*, 134; PSEUDO-HIGINO, *Astronómica*, XII, 17; OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 572. Vide também GRIMAL, 2004, p. 122; CHAVES, 1916, p. 84; GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 911; MOURÃO, 2008, p. 90.

¹²⁵⁹ Vide VOLUME II, p. 124 e 125.

¹²⁶⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 363 e 364; BELFIORE, 2010, p. 624-629.

¹²⁶¹ Vide *supra*, p. 83 e 84.

¹²⁶² DURÁN PENEDO, 1993, p. 114.



Voltando a marcar presença num contexto báquico, desta feita no mosaico de Baños de Valdearados, em Burgos, datável de meados do Séc. V d.C.,¹²⁶³ os Ventos mereceram aqui uma representação radicalmente diversa das que anteriormente atendemos. Com efeito, os seus nomes estão inscritos em 4 de 6 rectângulos com imagens cinegéticas que mostram cães, respectivamente perseguindo uma lebre (Euro), uma gazela (Zéfiro), um cervo (Noto) e um gamo (Bóreas). Numa primeira interpretação poderíamos considerar que cada cão teria o nome de um dos Ventos; no entanto, se considerarmos que estas cenas se situam entre 4 bustos masculinos dispostos em cantoneira, todos eles transportando uma lança, poderíamos imaginar que seriam estes caçadores quem assumiria os nomes dos Ventos, ou, pelo menos, que cada um deles representaria um tipo de caçada desenvolvida em cada época do ano¹²⁶⁴. Em qualquer das hipóteses, torna-se muito clara a relação entre os Ventos e a cinegética, na medida em que eles podem favorecer ou dificultar o faro dos cães de caça, consoante sopram na direcção destes (trazendo consigo o cheiro das presas), ou contra eles (levando para longe destes o odor daquelas).

¹²⁶³ Vide VOLUME II, p. 195 e 196.

¹²⁶⁴ A reserva na identificação destes bustos como figuras de Ventos é partilhada por **LÓPEZ MONTEAGUDO, NAVARRO SÁEZ e PALOL SALELLAS**, 1998, p. 13 e 14.



– SEREIAS

As Sereias apresentam uma morfologia aglutinada, antropomórfica superior (geralmente feminina e raramente masculina), normalmente com asas nas costas e ocasionalmente ápteras (como no mosaico argelino de Cherchel), e zoomórfica aviforme inferior, variando a proporção das respectivas partes conforme as épocas e os exemplares artísticos. As suas fisionomias nas artes grega e romana são simultaneamente repulsivas e atractivas, expressando a dualidade dos próprios actos e dos sentimentos que provocam naqueles com quem interagem. De facto, as suas actuações são duplamente belas e horríveis, pois encantam pela música e arriscam a vida de quem as ouve.

Consoante as lendas, a aparência híbrida das Sereias era uma característica de nascença¹²⁶⁵, ou adquirida por vontade própria¹²⁶⁶ (tendo elas ganhado asas para resgatarem Perséfone/Prosérpina, raptada por Hades/Plutão), ou ainda fruto de um castigo perpetrado por Deméter/Ceres¹²⁶⁷ (que as puniu com a bizarra transformação por terem falhado o resgate da sua filha). Também conforme os autores, o número de Sereias era variável entre 2 e 6, e os seus nomes diversos (Leucósea ou Aglaope, Lígia ou Telxiope e Partenope ou Pisinoe, Teles, Redne e Molpe¹²⁶⁸). De igual modo, a sua filiação não teve quórum, sendo apontados como progenitores Aqueloo e Terpsicore¹²⁶⁹, ou Melpomene¹²⁷⁰, ou Estérope, ou apenas Fórcis¹²⁷¹ ou Gaia¹²⁷². As características físicas destes seres receberam também atenção diferente por escritores gregos e romanos, com descrições mais lacónicas nos primeiros e mais detalhadas nos segundos:

¹²⁶⁵ É esta a leitura que fazemos da lacónica descrição de Claudiano, que apenas as descreve como «aladas Sereias», sem aludir a qualquer transmutação (**CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, III, 190).

¹²⁶⁶ **OVIDIO**, *Metamorfoses*, V, 552-562.

¹²⁶⁷ **HIGINO**, *Fábulas*, 125.

¹²⁶⁸ **GRIMAL**, 2004, p. 421.

¹²⁶⁹ **APOLÓNIO DE RODES**, *Argonáutica*, IV, 895-900.

¹²⁷⁰ **APOLODORO**, *Biblioteca*, Epítomo VII, 18-19 e I, 3-4, 18-19; **HIGINO**, *Fábulas*, 125 e 141; **LICOFRON**, *Alexandra*, 712-715.

¹²⁷¹ **GRIMAL**, 2004, p. 421.

¹²⁷² **EURÍPIDES**, *Helena*, 167.



Homero (c. 850 a.C.), referindo apenas duas Sereias, foi o que menos esclareceu sobre a sua aparência, embora do teor funesto da sua narrativa se possa inferir uma distorção moralizante¹²⁷³; Apolónio de Rodes (295 – 230 a.C.)¹²⁷⁴ disse já que tinham metade do corpo em forma de pássaro e a outra metade em forma de mulher (sem explicar, no entanto, quais as partes a que cada espécie correspondia) e acrescentou que possuíam uma voz clara e um doce canto, outrora enlevado em louvor a Perséfone e agora empenhado na desgraça dos marinheiros; Eurípides (c. 480 – 406 a.C.)¹²⁷⁵ e Apolodoro (180 – 110 a.C.)¹²⁷⁶ referiram que eram três mulheres aladas e que cantavam e tocavam flauta, ou siringe, e cítara, ou lira, para atrair os navegantes, levá-los ao naufrágio e devorá-los – sendo a antropofagia, na forma canibal, o maior crime. Ainda que não tenham aludido ao seu aspecto fisionómico, deram assim o mote para a iconografia mais divulgada, assente na tríade e nos respectivos atributos. Os romanos Vergílio (70 a.C. – 19 a.C.)¹²⁷⁷, Higino (64 – 17 a.C.)¹²⁷⁸ e Ovídio (43 – 17 a.C.)¹²⁷⁹ parecem ter sido os primeiros a descrevê-las como seres alados, talvez fisicamente idênticos às Harpias¹²⁸⁰, que se apresentavam como «uns pássaros com rosto de menina»¹²⁸¹.

¹²⁷³ **HOMERO**, *Odisseia*, XII, 35-58; 158-205. Não descrevendo as características físicas mas realçando os dotes vocais, é possível que Homero as concebesse como seres de aspecto não muito agradável, já que o seu encantamento se fazia pela audição (Ulisses evitou-o tapando os ouvidos com cera) e não pela visão (o herói não vendou os olhos).

¹²⁷⁴ **APOLÓNIO DE RODES**, *Argonáutica*, IV, 895-900.

¹²⁷⁵ **EURÍPIDES**, *Helena*, 168-174.

¹²⁷⁶ **APOLODORO**, *Biblioteca*, Epítomo, VII, 19.

¹²⁷⁷ **VERGÍLIO**, *Eneida*, III, 410.

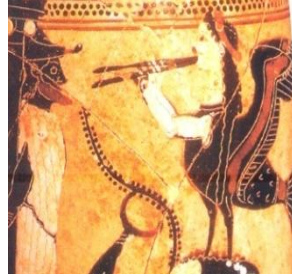
¹²⁷⁸ **HIGINO**, *Fábulas*, 125

¹²⁷⁹ **OVIDIO**, *Metamorfoses* V, 512-562.

¹²⁸⁰ Filhas de Taumante e de Electra (**HESÍODO**, *Teogonia*, 265-269). Vide também **VERGÍLIO**, *Eneida*, III, 330-410, onde consta uma exaustiva descrição física. A semelhança entre as Sereias e as Harpias ultrapassava o domínio formal e estendia-se à ideia de que tanto umas como outras viviam em ilhas e arrebatavam as almas dos mortos. Ambas personificavam a sedução e o perigo, traduzidas por actos e por características físicas, sendo descritas simultaneamente como belas mulheres e como monstros hediondos. Tal como as Sereias, as Harpias também variaram em número. Eram primeiramente duas Aelo (a borrasca) e Ocípite (a rápida no voo), e depois três, com Celeno (a obscura). Faziam jus ao nome (do grego *hárpyia*, sinónimo de "arrebadora"), arrebatando paixões de vivos e de mortos, razão pela qual surgem amiúde representadas na tumultuária. A evolução da iconografia de ambas foi muito próxima



Ainda que a literatura grega seja muito abreviada e lacunar no que respeita à descrição da forma, a pintura e a escultura fornecem as chaves para a compreensão da existência de um processo evolutivo: com efeito, pelas artes visuais entendemos que no



À esquerda: representação egípcia da Alma (Ba) de Nefertari, com cabeça humana e corpo de ave, semelhante às Sereias gregas. Muro sudoeste da Antecâmara do túmulo de Nefertari (1295-1255 a.C.). Vale das Rainhas, Egito. À direita: Ulisses, atado ao mastro, e Sereia (ave com rosto e braços de mulher), tocando flauta dupla. Pormenor de *lekitos* de figuras negras. c. 500 a.C. Museu Arqueológico Nacional, Atenas, Grécia. Em baixo: Sereia com forma humana predominante (apenas com asas e patas de ave). Escultura em mármore. Autor desconhecido. Séc. IV a.C. Museu Nacional de Atenas.



período arcaico grego (c. 800 - 500 a.C.) e até meados do período clássico (c. 500 - 350 a.C.) a representação privilegiava um hibridismo marcadamente zoomórfico aviforme que reduzia o antropomorfismo à cabeça (tal como as representações egípcias da Alma), sendo o rosto geralmente feminino e mais raramente masculino e barbado, solução esta para a qual não foi ainda encontrado paralelo literário. A partir de então, e durante todo o período helenístico (c. 350 - 150 a.C.), passou a afirmar-se o antropomorfismo feminino.

Com raras exceções, em contexto romano o processo evolutivo foi similar, com o desenvolvimento da proporção humana (já sem a versão masculina) sobre a de ave.

Tal como se viu, na literatura dos períodos

republicano e alto-imperial registou-se uma prevalência do zoomorfismo e uma circunscrição do antropomorfismo à cabeça; por seu turno, no período baixo-imperial ocorreu uma paulatina redução da primeira e um desenvolvimento da segunda, tal como comprova o mosaico de Santa Vitória do Ameixial¹²⁸² (Estremoz), conservado no Museu Nacional de Arqueologia, onde há uma distribuição quase equitativa das partes

na Antiguidade e definiu-se apenas na Idade Média, quando as primeiras abdicaram das características aviformes em favor exclusivo das segundas.

¹²⁸¹ VERGÍLIO, *Eneida*, III, 341.

¹²⁸² TORRES CARRO, 1978, p. 14. Vide VOLUME II, p. 70 e 73.



– modelo que corresponde, aliás, à descrição constante do *Fisiólogo*, segundo a qual «a sua parte superior, até ao umbigo, apresenta a forma humana, e do umbigo para baixo, de ave.»¹²⁸³ Neste mosaico,



Ulisses e as Sereias. Pormenor de mosaico romano. Séc. III d.C. Proveniente de Thugga. Museu do Bardo, Tunísia.

que mostra fortes semelhanças com três exemplares africanos (dois deles tunisinos e o outro argelino, respectivamente oriundos de Útica e Thuggae de Cherchel)¹²⁸⁴, surgem três Sereias, ou seja, mais uma do que as duas mencionadas por Homero no Canto XII da *Odisseia*¹²⁸⁵. Apresentam-se todas como jovens mulheres até à cintura e aves daí para baixo, cada uma poisada em seu rochedo. A do meio canta e as dos extremos tocam instrumentos (a primeira *auloi* e a segunda uma lira, ou uma cítara¹²⁸⁶). Ulisses surge mais à esquerda, atado ao mastro do navio que segue viagem rumo à Ilha de Trinácia¹²⁸⁷ (representada pela figura da vaca de Hélios Hipérion e por Lampécia, que viaja no seu dorso à guisa de Nereide¹²⁸⁸). Nesta figuração de rara acuidade narrativa em mosaico (que se desenvolve no sentido contrário ao da leitura ocidental), é evidenciado o sucesso do herói face aos perigos de encantamento que as Sereias personificam. Aliás, frustradas com o desfecho deste relevante episódio, as Sereias acabaram por se suicidar – à semelhança da Esfinge –, mergulhando no Mar Tirreno e afogando-se.¹²⁸⁹

¹²⁸³ **ANÓNIMO**, *Fisiólogo*, XV (p. 83). Também nesta descrição se prova que a referida obra escrita se enquadra na Antiguidade Tardia e não na Idade Média, porquanto nesta as Sereias passaram a ser representadas com a metade inferior do corpo em forma de cauda de peixe.

¹²⁸⁴ **MACIEL**, 2008 b, p. 258-259.

¹²⁸⁵ **HOMERO**, *Odisseia*, XII, 53.

¹²⁸⁶ **MACIEL**, 2008 b, p. 260.

¹²⁸⁷ **HOMERO**, *Odisseia*, XII, 127-141.

¹²⁸⁸ A proposta de identificação destas duas figuras e do episódio foi primeiramente apresentada in **MOURÃO**, 2008, p. 87. *Vide supra* p. 130 e *infra*, p. 383.

¹²⁸⁹ **HIGINO**, *Fábulas*, 141; **LICOFRON**, *Alexandra*, 712-715. *Vide também* **MORGAN**, 1984, p. 207 e 208). Sobre o suicídio da Esfinge, *vide infra*, p. 302.



Também no desaparecido mosaico de Osuna (Sevilha)¹²⁹⁰ estaria representada pelo menos uma Sereia, senão duas, em busto e em cantoneira,¹²⁹¹ por questões de adequação espacial, ficando a morfologia híbrida invulgarmente truncada. Uma, identificada pelas iniciais latinas da palavra *Sirene*, não evidenciava qualquer atributo específico, podendo invocar a irresistível voz destas criaturas; outra possível Sereia ostentaria um barrete frígio ornado com uma coroa de folhas de oliveira, ou louro, e segurava uma flauta, aludindo à música que acompanhava o canto. Nos cantos opostos poderiam ter figurado um Ninfa e uma Musa, exímias músicas com quem as Sereias rivalizaram¹²⁹². Como anteriormente explicámos¹²⁹³, a presença do primeiro atributo é rara nas Sereias, mas em certos vasos gregos observam-se figuras de compleição híbrida comum às Sereias e às Harpias, com barretes frígios; já a coroa – que simboliza a Paz ou a Vitória, consoante é de oliveira ou de loureiro – está desajustada da iconografia e do simbolismo negativo das Sereias, relacionando-se mais com o ideário de Orfeu. Deste modo, parece-nos que a figura congregava as duas personagens e evocava a passagem



Sereia, ou Harpia, com barrete frígio num *loutrophoros* apúlio de figuras vermelhas. c. 350-340 a.C. Col. Paul Getty Museum. Califórnia. EUA.

triumfal dos Argonautas pela Ilha das Sereias¹²⁹⁴, graças à vitória da “boa” música do herói sobre a música “nefasta” das híbridas¹²⁹⁵:

¹²⁹⁰ Vide VOLUME II, p. 83. Vide *supra*, p. 101-104.

¹²⁹¹ R. TOUVENOT – «Essai sur la province romaine du Bétique», in *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, Ed. E. de Bocard, Paris, 1940, p. 183, *apud* RUIZ CECILIA, 1998, p. 148.

¹²⁹² PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, IX, 34.3.

¹²⁹³ Vide *supra*, p. 101-104.

¹²⁹⁴ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 895-920; APOLODRO, *Biblioteca*, I, 9.25; SÉNECA, *Medeia*, 355-359; HIGINO, *Fábulas*, 14.

¹²⁹⁵ LICOFRON, *Alexandra*, 712-715, *apud* MORGAN, 1984, p. 207 e 208. Sobre as músicas das Sereias, de Orfeu e das Musas cfr. MACIEL, 2008 b, p. 265. Embora concordemos com este autor na diferenciação entre a música das Sereias e a das Musas, discordamos, porém, da categorização da arte das primeiras como cacofónica. De facto, a cacofonia constitui uma desarmonia sonora, de efeito desagradável para os sentidos e para as emoções, mostrando-se, portanto, contrária à qualidade estética auditiva e ao efeito encantatório que todos os escritores antigos reconheceram à música destes



Um firme vento empurrava a nau. De imediato avistaram a formosa ilha Antemoesa, onde as Sereias, de voz clara, filhas de Aqueloo, assaltam com a magia dos seus doces cantos todos quantos se aproximam. Deu-as à luz, fruto de um encontro amoroso com Aqueloo, a bela Terpsícore, uma das musas, e em tempos idos, cantando em coro, laudavam à gloriosa filha de Deméter [...]. Mas agora [...] impediam muitos de regressarem aos seus lares, matando-os e devorando-os! [...] também para os Argonautas deixaram fluir das suas bocas o canto harmonioso. Estes quase lançaram as amarras da sua nau naquelas paragens, não fora a intercessão do filho de Eagro, o trácio Orfeu, que tomou a lira nas suas mãos e rapidamente entoou a melodia de um canto ligeiro, captando, assim, a atenção dos companheiros e desviando-a da música delas.

APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 895-910¹²⁹⁶

É possível que uma outra Sereia tivesse figurado no mosaico de Medinaceli, datável do Séc. IV e conservado *in situ*¹²⁹⁷, mas o seu estado de ruína é tão extenso (restando-lhe somente uma pata e algumas penas), que não nos permite identificá-la com segurança. Ainda assim, a presença de diversos híbridos no mesmo pavimento e a sua representação junto a uma romã – símbolo da tentação de Perséfone¹²⁹⁸, que a condenou a viver no reino dos mortos, aqui em analogia com a tentação da música das Sereias, que conduzia os marinheiros à morte –, parecem sustentar esta possibilidade.

A iconografia clássica das Sereias ilustra, pois, a faceta encantatória e sedutora do sexo feminino, à qual se associa o simbolismo predador das aves de rapina. Estas criaturas, que funcionam como advertência para o sexo masculino em relação a situações de sedução, são, com efeito, transformadas fisicamente para potencializarem os seus poderes: a sua sedução, que era inicialmente de carácter apenas auditivo, passou a sê-lo também de carácter visual, porquanto se tornaram mais humanas e, consequentemente, mais atraentes para os homens. Neste sentido, é possível subentender também que o rumo da evolução formal das Sereias, ao longo da Antiguidade, terá

híbridos míticos. Não sendo realçada por eles qualquer diferença estilística e qualitativa entre as músicas das Musas e das Sereias, acreditamos – como aliás já referimos – que as diferenças se confinariam aos propósitos com que cada uma engendrava a sua arte e aos resultados que esta produzia nos ouvintes (*vide supra*, p. 103).

¹²⁹⁶ Tradução livre do castelhano, por Cátia Mourão, a partir de APOLÓNIO DE RODES, 2004, p. 221-222.

¹²⁹⁷ Vide Volume II, p. 236 e 237.

¹²⁹⁸ GRIMAL, 2004, p. 369; CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 574 e 575; BELFIORE, 2010, p. 522 e 523.



acompanhado o rumo das sensibilidades estéticas, que se tornaram menos permeáveis a tentações subjectivas, imateriais e intelectuais (como a música) e ficaram mais vulneráveis a tentações objectivas, materiais e carnaís (como a beleza física). Assim, tanto maior seria a tentação, quanto mais extensa e apelativa fosse a forma humana.

Na senda da valorização antropomórfica parecem estar o romano Cláudio Eliano (c. 175 – c. 235 d.C.)¹²⁹⁹, que descreveu as Sereias já como mulheres com asas e pés de



Ulisses e as Sereias. Frente de sarcófago romano. Séc. IV d.C. Universidade de Texas.

ave apenas, e Sêrvio¹³⁰⁰ (Séc. IV d.C.), que lhes conferiu uma dualidade virgem e meretriz e que nada adiantou sobre a sua aparência, como se as concebesse totalmente humanas. De facto, em casos raros elas chegaram a apresentar mesmo uma forma humana pura, desprovida de hibridismo, como se observa num sarcófago da colecção da Universidade de Texas.

Contudo, no período tardio iniciou-se uma alteração que acabou por vigorar no imaginário das épocas posteriores, até à actualidade: o hibridismo zoomórfico passeriforme começou a ceder lugar ao ictioforme.¹³⁰¹ Tal conversão formal não foi imediata ou sequer óbvia nos primeiros tempos, permanecendo ainda hoje por esclarecer cabalmente a verdadeira razão para esta mudança, que pode ter resultado de um fenómeno de ordem directa ou transversal: no primeiro caso poderemos considerar a eventualidade de uma contaminação iconográfica com o deus fluvial Aqueloo, paternidade mais comumente reconhecida às Sereias, que era representado na arte grega, como se verá mais adiante, com cabeça, tórax e membros superiores humanos conjugados com uma longa cauda de peixe. Neste sentido, estaríamos perante uma lógica de herança genética não reconhecida na Grécia Antiga mas legitimada no ocaso da Antiguidade. A esta hipótese juntaremos o facto de todos os

¹²⁹⁹ ELIANO, *História dos Animais*, XVII, 23.

¹³⁰⁰ SÉRVIO, *Comentário à Eneida*, V, 864 (apud GARCÍA FUENTES, 1973, p. 7).

¹³⁰¹ Sobre esta mudança, vide RUIZ DE ELVIRA, 1964-1965, FARAL, 1953, GARCÍA FUENTES, 1973 e BLANC, 2006.



autores antigos referirem que as Sereias viviam num meio ligado à água e que tinham nesta o seu campo de actuação principal, ficando reforçada uma ideia morfológica de adaptação ao habitat¹³⁰², silogismo que vingou, certamente, pelo débil fundamento lógico (e duvidosa utilidade, afinal) da anatomia passeriforme; No caso de uma via transversal, alguns historiadores¹³⁰³ consideram a hipótese de uma contaminação iconográfica com outras divindades gregas e sírias, tais como as deusas Afrodite, Eurínome, Derceto ou Atargátis, todas representadas com morfologias híbridas antro-ictioformes, teoria que compreende também uma lógica adaptação ao meio aquático. Neste sentido, acrescentamos também Rode¹³⁰⁴, irmã de Tritão, que apresentava uma conformação idêntica à fraterna. A primeira possibilidade, que nos parece, contudo, menos evidente (já que Afrodite surge quase sempre com forma humana pura), colhe no relato de Ovídio¹³⁰⁵ sobre a metamorfose de Vénus em peixe para fugir a Tífon; a segunda hipótese baseia-se na alusão de Pausanias (Séc. II d.C.)¹³⁰⁶ a Eurinome, uma criatura metade humana feminina e metade peixe; a terceira referencia-se em Estrabão (58 – 21 a.C.)¹³⁰⁷ e Plínio-o-Velho (c. 23 - 79 d.C.)¹³⁰⁸, que aludem à deusa síria Derceto (*Derkétô*) como uma criatura



Atargátis no verso de tetradracma de prata, com efígie de Demétrio III na frente. Reinado selêucida. c. 91-90 a.C.

¹³⁰² A este propósito escreveu GARCÍA FUENTES que «el pueblo interpretó el aspecto físico de las Sirenas sobre la base de su asociación genealógica con Górgonas, con Tritón y también tratando de explicar lógicamente la expresión «*præcipitarunt se in mare*», todo lo cual habría motivado la evolución hasta la forma de mitad mujer, mitad pez. Especialmente el último de los condicionamientos se familiarizó tanto que oscureció la forma originaria desconocida ya en la Edad Media y que muy poca gente reconoce mucho menos hoy día.» (GARCÍA FUENTES, 1973, p. 9 e 10)

¹³⁰³ Vide RUIZ DE ELVIRA, 1964-1965, p. 172; RUIZ VALDERAS, 1994; KRUS, in AA.VV., 1983, p. 272 e 273.

¹³⁰⁴ APOLODORO, *Biblioteca*, I, 4.5. Vide *infra*, p. 359 e 360.

¹³⁰⁵ OVÍDIO, *Metamorfoses*, V, 331. Por esta metamorfose entende-se a transmutação da forma humana pura na ictiomórfica pura e não a combinação das duas. Qualquer situação formal conjugada deverá ser tomada como uma captação do momento efêmero de transformação e não como um hibridismo real.

¹³⁰⁶ PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, VIII, 41.6 (*apud* RUIZ DE ELVIRA, 1964-1965: «Eurínome, madre de las Gracias, [...] poseía forma híbrida, de mujer hasta los muslos y el resto de pez.»)

¹³⁰⁷ ESTRABÃO, XVI, 785.

¹³⁰⁸ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, V, (XIX) 81.

de compleição feminina antropomórfica da cintura para cima e ictioforme daí para baixo; a quarta filia-se no testemunho de Ateneu (c. 200 d.C.)¹³⁰⁹ sobre Atargátis¹³¹⁰, deusa à qual Luciano de Samósata (125 – c. 181 d.C.) dedicou o tratado intitulado *Sobre a Deusa Síria*.

Esta tradição multicultural da forma híbrida humana e ictiológica de largo espectro, mais rara no feminino e menos no masculino¹³¹¹, pode ter pesado no processo de mudança iconográfica das Sereias, sobretudo numa época em que o Império Romano apresentava fortes sinais de decadência, tornando-se excessivamente permeável às influências culturais e religiosas de outros povos, sobretudo orientais. É até possível que este fenómeno tenha sido mais lato nas franjas do Império, onde a mitologia romana se reinventava na miscigenação autóctone e onde a absorção dessas novas influências se faria de modo mais livre. Com efeito, o altar dedicado à deusa Atargátis no templo de Cerro del Molinete (Cartagena, *Conuentus Carthaginensis*) comprova a penetração do culto sírio na Hispânia, talvez através do estabelecimento de uma comunidade síria no local¹³¹², e pode ajudar a entender a partilha iconográfica daquela divindade com as Sereias romanas tardias.

Compreende-se, por conseguinte, que em território hispânico – na *finisterra* distante dos grandes centros culturais e artísticos do Império – se reuniam as condições necessárias para a evolução formal sirénica. Não será, pois, de estranhar que aqui tenha sido executado o pequeno emblema tesselado que integra a colecção do Museo Arqueológico de Córdoba¹³¹³, onde se vê uma Sereia de proporções humanas resumidas à cabeça (como no período grego arcaico, semelhança que poderá dever-se mais a

¹³⁰⁹ **ATENEU**, *Deipnosophistæ*, VIII, 346D.

¹³¹⁰ Sobre este assunto, *vide* «Atargatis», in *Encyclopædia Britannica*, 1910-1911.

¹³¹¹ Concordamos com a afirmação de **RUIZ DE ELVIRA**, 1964-1965, p. 172: «Esta figura [...] es propia sólo de divinidades marinas masculinas, los Tritónides y Glauco». Porém discordamos, tal como demonstrámos acima, com o desenvolvimento da anterior ideia: «Eurínome es, pues, el único precedente casi seguro de esa figura híbrida en divinidad femenina». Aliás, nem sempre esta deusa criadora da mitologia grega surge com cauda de peixe, sendo até mais comum a sua representação com corpo serpentiforme.

¹³¹² No pavimento de *opus signinum* existe a seguinte inscrição: «A(t)ar(g)ate a(gne) sa(lu)te et eo melius» (proposta de leitura por **RAMALLO ASCENSIO** e **RUIZ VALDERAS**, 1994).

¹³¹³ *Vide* VOLUME II, p. 144.



razões de falta de espaço do que a um referente visual já em desuso) e com corpo indefinido, ainda comprometido com o de ave mas fazendo já adivinhar o de peixe. J.M. Blázquez descreveu esta figura como «un pájaro sin patas, en negro, com cabeza femenina en blanco, coronada por una cresta de gallo en negro» e data o fragmento do século IV d.C. Todavia, para além de não ter patas, o corpo da sereia também não tem asas delineadas. Se por um lado as 4 tesselas brancas dispostas em diagonal no centro do corpo podem sugerir o contorno de uma asa fechada, por outro lado a presença de uma outra tessela da mesma cor mais abaixo e as restantes tesselas de coloração mais escura dispostas sem regra podem lembrar mais escamas do que penas. Também o adorno radiado da cabeça parece simultaneamente uma crista de galo e uma cabeleira revolta, pois estende-se pelo occipital e nuca, não se confinando ao alto da cabeça como acontece naquela ave. O afastamento estético em relação à forma clássica, a execução pouco cuidada e algo inábil, o parco cromatismo, a utilização de tesselas de dimensões grandes (2 cm) e talhe muito irregular, costumam ser indicadores de realizações muito tardias, normalmente posteriores ao Séc. IV d.C. Infelizmente o motivo surge-nos hoje como um elemento isolado e descontextualizado de uma possível composição maior, e o desconhecimento sobre a proveniência do fragmento também dificulta a tarefa de datação, pois, de um modo geral, as estruturas arquitetónicas que acolhem os mosaicos permitem lançar algumas luzes sobre a datação destes.¹³¹⁴ Seja como for, o carácter dúbio da forma, que produz uma indefinição da espécie zoomórfica corporal – entre a ave passeriforme com cauda homocérquica (do tipo andorinha) e o peixe fusiforme com barbatana homocérquica –, não resultará somente de uma execução pouco apurada, mas também de uma hesitação conceptual própria da cronologia de transição destas criaturas. Aliás, segundo A. Ruiz de Elvira, as Sereias passaram a ser representadas com cauda de peixe a partir do Séc. VI d.C.¹³¹⁵ A transformação definitiva das Sereias em híbridos antro-po-ictiomórficos ocorreu já na Idade Média, sendo que a primeira fonte literária a fazer-lhe menção parece ter sido o

¹³¹⁴ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1981, p. 54 e 55.

¹³¹⁵ «Se ha llegado a la consideración de que la cola de pez se adscribió a las Sirenas en el siglo VI d. C.» (RUIZ DE ELVIRA, 1964-1965, p. 172 ss). Sobre esta mudança, *vide* igualmente FARAL, 1953, p. 433-506; GARCÍA FUENTES, 1973; BLANC, p. 206.



*Livro dos Monstros de Diversos Géneros*¹³¹⁶:

As Sereias são donzelas marinhas [...] Desde a cabeça até ao umbigo têm corpo feminino e são idênticas ao género humano; mas têm as caudas escamosas dos peixes, com as quais sempre se movem nas profundidades.

ANÓNIMO, *Livro dos Monstros de Diversos Géneros*, 42-43¹³¹⁷

Esta obra, de origem anglo-saxónica, terá alimentado lendas celtas¹³¹⁸ e germânicas, arreigando-se na tradição popular e repercutindo-se até na arte sacra, como se verifica em inúmeros incunábulo iluminados e capitéis esculpidos, tal como prova o capitel românico da Catedral de Sainte Eulalie d'Elne, em França, datado do Séc. XI, regista à direita uma sereia com cabeça humana ainda alada, com patas e cauda de ave, mas já com tronco coberto de escamas; à esquerda apresenta uma outra sereia já com cabeça, tronco e membros superiores antropomórficos e com a cauda totalmente ictioforme. A passagem de testemunho da Sereia clássica para a medievla parece esclarecer-se neste exemplar escultórico que marca, talvez, o momento em que a conjugação antro-poasseriforme passa a ser exclusiva das Harpias.¹³¹⁹

Ainda que a forma das Sereias tenha mudado, o seu sentido simbólico permaneceu negativo por toda a Idade Média e, em contexto cristão, continuaram a ser o paradigma das tentações do sexo feminino, personificando uma das muitas ameaças religiosas. Reportando-se à profecia de Isaías (740 a.C. – 681 a.C.), o *Fisiólogo* (grego) apresenta-as como inimigas da Igreja e como atacantes da cidade da Babilónia, em conjunto com outros híbridos.¹³²⁰

¹³¹⁶ Vide FARAL, 1953, p. 433-506.

¹³¹⁷ Apud MALEXECHEVERRÍA, 2000, p. 185. Tradução do castelhano por Cátia Mourão.

¹³¹⁸ Entre os séculos XII e XIII d.C., o cronista Saxo Gramático descreveu o combate do rei dinamarquês Hadding, filho de Gram, contra um monstro aquático, metade homem, metade peixe. (GRAMÁTICO, *Gesta Danorum*, III).

¹³¹⁹ Luís KRUS notou que nos Bestiários Medievais coexistem a “sereia-pássaro” e a “sereia-peixe”, sendo que a primeira se mantém no meio erudito e a segunda se difunde na tradição popular, triunfando sobre aquela (Luís KRUS, in AA.VV., 1983, p. 272 e 273).

¹³²⁰ ANÓNIMO, *Fisiólogo*, XV, 126-1272 (p. 83), parafraseando ISAÍAS 13: 21.



2.5.2 – Hibridismos entre humanos, não humanos e aves

– ESFINGE

A Esfinge apresenta uma morfologia caracterizada por aglutinação antropomórfica até à cintura e zoomórfica leonina daí para baixo, acrescida de justaposição de asas de ave de rapina. Alguns autores, porém, como Apolodoro, consideravam que a sua morfologia humana se confinava ao rosto e que as demais partes eram leoninas e aviformes¹³²¹.

Remontando aos imaginários egípcio e hitita, onde se afirmara como criatura ígnea e solar (em virtude da sua parte de leão)¹³²² e onde era representada mormente sob a forma masculina ou andrógina e mais raramente sob a forma feminina, esta figura híbrida tinha os nobres encargos de guardar, respectivamente, a última morada dos Faraós (podendo inclusivamente ostentar o rosto do próprio soberano, como acontece no monumento de Quéfren) e a Porta Principal da Cidade (como se verifica na entrada Sul de Alacahöyük, próxima de Boğazkale, na actual Turquia). O seu carácter primevo era, sem qualquer dúvida, benéfico e apotropaico na Vida aquém e além morte, estando intimamente ligado ao poder régio, considerando-se, nas referidas civilizações pré-clássicas, que o hibridismo enobrecia a personagem, tal como testemunhou Cláudio Eliano:

os artistas egípcios que esculpem a esfinge dotada de dupla natureza e as lendas tebanas que se referem a ela amiúde, procuram representá-la com dois aspectos, enobrecendo-a com a mescla de rosto de donzela e de corpo leonino.

ELIANO, *História dos animais*, XII, 7¹³²³

Já na mitologia grega a Esfinge sofreu uma alteração de função e significado, passando a desempenhar o papel de cruel castigadora.¹³²⁴ A sua fisionomia passou a ter um

¹³²¹ **APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 5.8.

¹³²² **ELIANO**, *História dos animais*, XII, 7: «como transborda fogo em quantidade por todos os poros, dizem que o *Leão* [signo do zodíaco] é a morada do Sol.» (Tradução do castelhano, por Cátia Mourão)

¹³²³ Tradução do castelhano por Cátia Mourão. O sublinhado é nosso.



efeito repulsivo, fruto de uma nova sensibilidade estética, de uma nova consciência de integridade corporal e dos novos padrões de moralidade, que consideravam, doravante, o hibridismo aglutinado como algo grotesco, desarticulado, bizarro, feroz, transviado e perigoso. A aparência desagradável da Esfinge, concebida como uma característica de nascença, passou a ser indicativa da sua índole nefasta e da ameaça mortal que constituía, pois devorava seres humanos pouco inteligentes – o que constituía um crime hediondo de canibalismo.



À esquerda: Esfinge no jazigo de Francisco Ferrari Júnior e Família. Séc. XIX (Romantismo). Cemitério do Alto de São João, Lisboa. À direita: Esfinge (com *klaft* egípcio e Escudo português com as Quinas) no jardim interior da sede do Parlamento de Portugal. Séc. XX (Estado Novo). Leopoldo de Almeida. Palácio de São Bento. Lisboa.¹³²⁵

Só mais tarde, com a afirmação das religiões mistericas orientais – sobretudo a Cristã –, a personagem foi recuperando o seu sentido e a sua função primordiais, graças à prevalência da parte leonina e da sua simbologia solar¹³²⁶, voltando a assumir-se como guardiã funerária ou como sentinela de edifícios ligados aos poderes político (monárquico ou republicano, de

regime totalitário) e religioso. Na Idade Média, por exemplo, o próprio Evangelista São Marcos (que integrava o Tetramorfo) tomou, amiúde, a forma de uma esfinge masculina, com sentido benfazejo da Sabedoria e da Ressurreição¹³²⁷. No entanto, a figura da Esfinge ficou sempre envolta numa dualidade de significações que só podem ser correctamente aferidas mediante cuidada análise dos contextos em que surge.

¹³²⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 297-298; BELFIORE, 2010, p. 955-957.

¹³²⁵ Note-se que as épocas em que foram executadas estas duas Esfinges (respectivamente o Romantismo e o Estado Novo) caracterizaram-se por uma cultura revivalista histórica, na qual se enquadra perfeitamente a recuperação e a reabilitação das imagens antigas e dos seus significados, ainda que enquadrados em contextos diferentes (funerário, de valor escatológico, e político, de valor panfletário).

¹³²⁶ Para estas religiões, o leão (essencialmente na forma pura), manteve uma simbologia maioritariamente positiva. No Mitraísmo, por exemplo, este animal solar tutelou o 4º dos 7 graus mistericos.

¹³²⁷ CHARBONNEAU-LASSAY, 2006, p. 38.



Na Antiguidade Clássica a Esfinge era filha de personagens ctónicas, (Ortos e Quimera – em parte também leonina¹³²⁸ –, na versão primeva de Hesíodo¹³²⁹, ou Tífon e Equidna, nas versões posteriores de Apolodoro¹³³⁰ e Eurípides¹³³¹, que a faziam irmã da Hidra de Lerna, do Leão de Nemeia, da Quimera e de Cérbero).

[...] a Quimera, que sopra fogo invencível,
[...] deu à luz a funesta Esfinge, a desgraça dos Cadmeus,
unida a Ortos [...]

HESÍODO, *Teogonia*, 319-329

O seu aparecimento mais notório deu-se no contexto de vários actos de *hýbris* praticados no seio de uma família régia que havia colocado em risco vários princípios morais e a própria sucessão¹³³²: foi enviada a Tebas pela deusa Hera como castigo pelos amores homossexuais¹³³³ e extra-conjugais de Laio, filho do rei Lábdaco, com Crisipo e desafiava os habitantes daquela cidade com vários enigmas, devorando aqueles que não conseguiam resolvê-los. Nas versões de Sófocles¹³³⁴ e de Apolodoro¹³³⁵, só

¹³²⁸ Optámos por não fazer qualquer referência à eventualidade de uma herança genética, *avant la lettre*, por nos parecer que a partilha da espécie leonina pela mãe e pela filha poderá justificar-se mais por questões de arquétipos simbólicos de força e de poder do que por razões de regras de hereditariedade.

¹³²⁹ HESÍODO, *Teogonia*, 319-329.

¹³³⁰ APOLODORO, *Biblioteca*, III, 5.8.

¹³³¹ EURÍPIDES, *Fénix*, 46.

¹³³² GRIMAL, 2004, p. 128 e 149. Vide MORGAN, 1984, p. 196-197 para outras versões da estória.

¹³³³ A homossexualidade masculina não era, por si só, condenável na Antiguidade e vários foram os autores que louvaram o amor entre homens. No entanto, a sua prática deveria obedecer à regra da circunscrição do papel activo aos homens livres e de estatuto social superior (vide CLARKE, 2003, p. 88). No caso dos amores homossexuais de Laio e Crisipo, não é feita qualquer referência à eventual subversão desta regra, pelo que cremos que a condenação se fundamentará mais na questão do adultério de Laio e não tanto na natureza da sua relação com Crisipo. Contudo, parece-nos que a conjugação das duas realidades (adultério e homossexualidade) assume aqui uma dimensão de *hýbris* indissociável.

¹³³⁴ SOFOCLES, *Édipo Rei*.

¹³³⁵ APOLODORO, *Biblioteca*, III, 5.8. Tradução do castelhano por Cátia Mourão, a partir de APOLODORO, 2004, p. 42.





Édipo e a Esfinge (masculina). Pormenor de *kylix* ático de figuras vermelhas. 490-480 a.C. Atribuído ao pintor Douris. Museu do Vaticano. Itália.

Édipo (filho enjeitado de Laio, parricida e autor de incesto com a própria mãe, Jocasta) terá conseguido vencê-la, usando da inteligência e resolvendo os desafios. Frustrada, a mítica personagem suicidou-se (tal como fizeram as Sereias), lançando-se do penhasco onde se instalara, situado no *limes* urbano, o que clarifica não só a inutilidade das suas asas, mas também o efeito meramente simbólico destas como elementos que enfatizam o carácter predador e a bizarria visual da criatura.



Esfinge (feminina). Pormenor de *krater* laconiano com figuras negras com Boreas perseguindo as Harpias. c. 540 a.C. Museo Nazionale Di Villa G. Roma. Itália.

A Esfinge personifica, por conseguinte, o duplo conceito de desafio intelectual e físico, sendo a primeira característica afecta à sua parte humana (sobretudo à cabeça) e a segunda às suas partes não humanas (ave de rapina e de leão): a primeira formula o enigma, que estimula o raciocínio do interlocutor, e as segundas postulam a agressividade¹³³⁶, que incita à força viril. O leão confere ainda o sentido “justiceiro” ao castigo iminente, graças à associação deste último animal aos ordálios¹³³⁷.



Pormenor de moldura musiva com Esfinges (femininas) acostadas. Sécs. IV-III a.C. Casa dos Mosaicos. Eretria. Grécia.

As particularidades de género realçadas no mito terão acabado por ditar uma nova mudança na imagem da Esfinge, que no período helenístico passou a surgir predominantemente na forma feminina, dando maior ênfase ao castigo do amor entre dois homens (um dos

quais casado e traidor da aliança conjugal com a sua mulher...). Assim, a personagem passou a congregar as idiossincrasias alegadamente próprias das mulheres (sobretudo as facetas enigmática e vingativa) com a pujança e a fereza dos predadores (adequadas à punição física dos indivíduos do sexo masculino). A figura e os castigos a ela aplica-

¹³³⁶ ARISTÓTELES, *História dos Animais*, 44 e CAETANO, 2009, Vol. I, p. 325.

¹³³⁷ CHARBONNEAU-LASSAY, 2006, p. 36 e 37.



dos (frustração e suicídio – ou até apaziguamento, numa significativa versão órfica redentora extra-mitológica e tardia) funcionam como exemplos morais e didácticos.

A Esfinge surge representada em dois mosaicos hispânicos, ambos datáveis do Séc. IV d.C., sendo um de Soria e outro de Badajoz. No primeiro exemplar, conservado *in situ* na *Villa* de Medinaceli¹³³⁸, a figura surge numa composição geométrica com uma cabra-



Pormenor de mosaico com Esfinge (feminina). Séc. IV d.C. *Villa* de Medinaceli, Soria (*Conventus Carthaginensis*).

marinha, algumas aves, meandros de suásticas, nós-de-Salomão, florões e quadrifólios. Apresentando-se como o segundo animal híbrido do conjunto, o sentido da sua presença é, porém, algo arcano, dado que não existe qualquer relação óbvia entre a funcionalidade da arquitectura e os motivos que a decoram. A Esfinge apresenta a cabeça rosada, própria da espécie humana, e o corpo amarelo, aludindo ao cromatismo fulvo da espécie leonina. Tem dois seios fartos no peito, como uma mulher, e nenhum vestígio de tetas leoninas. A sua execução é muito frustrante e o resultado morfológico denuncia grandes dificuldades de articulação entre as duas espécies que compõem a figura.

O segundo mosaico, actualmente exposto no Museo Arqueológico de Badajoz¹³³⁹, constitui-se como caso paradigmático da contextualização tardia da Esfinge. Com efeito, só a partir do Séc. III se difundiram algumas representações extra-mitológicas desta criatura, como a que se pode observar nesta obra e que contempla o seu amansamento por Orfeu, juntamente com outros animais, numa demonstração explícita e retórica da capacidade



Pormenor de mosaico com Esfinge (feminina). Séc. IV d.C. *Villa* de Pesquero, Badajoz (*Conventus Cordubensis*).

¹³³⁸ Vide VOLUME II, p. 236 e 237.

¹³³⁹ Vide VOLUME II, p. 119.



apaziguadora e conciliadora deste deus oriental¹³⁴⁰, «cultivador do canto, ao som da cítara, com o qual comovia as rochas e as árvores»¹³⁴¹ e apaziguava todos os animais, fazendo com que «os molossos, meigos, acaricia[sse]m a lebre tranquila, os cordeiros oferece[sse]m ao lobo o flanco próximo», «brinca[sse]m as corças em harmonia com o tigre variegado» e «os cervos não teme[sse]m a massília juba [dos leões]»¹³⁴².

A cronologia avançada e o entrecho temático aproximam esta obra de uma escultura fontenária de Byblos (Líbano), de um grupo escultórico conservado no Museu de Sabratha (Líbia) e de um outro semelhante no Museu Bizantino de Atenas (Grécia)¹³⁴³. No entanto, o mosaico hispânico apresenta a figura numa posição mais marginal – à esquerda e junto à moldura. Aqui exhibe grandes asas nas costas, tem forma humana até à cintura (embora com as mãos quase transformadas em patas) e leonina a partir daí (com coloração cinzenta) e duplicação mamária que congrega seios humanos no peito e tetas felinas no ventre. A personagem eleva-se num relevo acidentado (provavelmente aludindo ao Monte Fício, onde vivia¹³⁴⁴) e destaca-se entre os vários animais que rodeiam Orfeu pelo facto de ser a única criatura fantástica e declaradamente feminina. Uma vez que a fauna é variada, integrando aves, mamíferos e répteis, bichos ferozes e mansos de origem europeia, africana, asiática e também fantasiosa, a presença desta figura mítica num tal contexto reveste-se de um significado lato que extravasa a ideia de domínio das feras e abarca todas as criaturas e criações reais e imaginárias, até mesmo meio-humanas, o que se torna paradigmático no âmbito da redenção e da salvação que caracterizaram a religiosidade tardia.

¹³⁴⁰ *Vide supra*, p. 107-113.

¹³⁴¹ **APOLODORO**, *Biblioteca*, I, 3.2.

¹³⁴² **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, II, 25-29.

¹³⁴³ **TOYNBEE**, 1985, p. 291.

¹³⁴⁴ **APOLODORO**, *Biblioteca*, III, 5.8.



3.5.3 – Hibridismos entre não humanos e aves

– PÉGASO

Pégaso apresenta uma morfologia zoomórfica mista, que resulta da justaposição de duas asas de ave ao dorso de um cavalo. Tem uma fisionomia agradável, na medida em que as asas conferem graciosidade e leveza à forma robusta e pesada do equídeo. Esta aparência era considerada característica de nascimento e revelava a boa índole da personagem, confirmada pelos seus actos.

Aparecendo já nas artes babilónica, meda e persa¹³⁴⁵, a figura do cavalo alado foi geralmente assumida pelos naturalistas antigos como um ser mítico e não real¹³⁴⁶. Não obstante, mereceu especial divulgação na Grécia e em Roma, onde parece ter-se afirmado como um «símbolo da sublimação e da imaginação criadora»¹³⁴⁷, contrapondo-se à imagem do cavalo real puro, que funcionava como símbolo mais telúrico¹³⁴⁸, objectivo e concreto¹³⁴⁹. Com efeito, as mitologias grega e romana conceberam o equídeo com asas como paradigma da *Virtus*, na medida em que conseguiu redimir, pela beleza física e pela bondade dos actos, a terrível imagem da sua mãe, a Górgona Medusa, cuja figura era híbrida aglutinada e assustadora, e cuja conduta era pautada pela *hýbris*¹³⁵⁰.

Dela [Medusa], quando Perseu lhe decepou a cabeça,
Surgiram o grande Crisaor e o cavalo Pégaso.
Este chamou-se assim porque *nasceu junto às águas
do Oceano, e [...]*
voando, afastou-se da terra, que alimenta os rebanhos,

¹³⁴⁵ CHARBONNEAU-LASSAY, 2006, p. 331.

¹³⁴⁶ Plínio-o-Velho faz referência a Pégaso, negando a sua veracidade (PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, X, (LXX) 136).

¹³⁴⁷ ECO, 2007, p. 115.

¹³⁴⁸ CAETANO, 2009, p. 322.

¹³⁴⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 171.

¹³⁵⁰ *Vide supra*, p. 226-228.



dirigiu-se para junto dos Imortais, e habita no palácio de Zeus,
transportando o raio e o trovão para o prudente Zeus.

HESÍODO, *Teogonia*, 280-286

Tendo nascido de um gesto brutal (ainda que justificável pelo propósito salvador e altruísta do herói Perseu) e tendo como progenitores uma personagem manifestamente negativa e outra controversa (Oceano, representado pelas águas junto às quais tomou forma, ou Poseidon, o deus supremo dos mares¹³⁵¹), poder-se-ia esperar que Pégaso tivesse um aspecto físico, um papel e um sentido alegórico diametralmente opostos àqueles que de facto teve. O surpreendente e inequívoco potencial benfazejo que carregava, conferia-lhe, a nosso ver, um valor especialmente redentor e inspirador, já que se apresentava como excepção a uma regra de *damnatio* geracional e como exemplo de possibilidade de nobilitação moral, o que lhe permitiu a ascensão hierárquica: Pégaso ascendeu ao firmamento Olímpico, integrou a corte de Zeus e foi homenageado com uma Constelação astral baptizada com o seu nome e conformada com o seu aspecto¹³⁵².

As virtudes de Pégaso revelaram-se na criação de um curso de água, na inspiração das Musas e também na ajuda prestada a Belerofonte na luta contra a Quimera. Do primeiro acto, que se relaciona directamente com o segundo, nasceu a Fonte Hipocrene¹³⁵³ (literalmente “a Fonte do Cavalo”), na qual as Musas “bebiam” a inspiração¹³⁵⁴. Pégaso fê-la brotar no cimo do Monte Hélicon ao golpear o solo com o

¹³⁵¹ O próprio mitógrafo grego Hesíodo deixa por esclarecer a identidade do segundo progenitor, permitindo pensar em qualquer uma destas possibilidades. Porém, a nenhuma destas figuras reconhece a segunda paternidade de Pégaso, porquanto nunca o inclui entre os seus descendentes... (cfr. **HESÍODO**, *Teogonia*, 280ss). Por seu turno, Apolodoro esclarece que o pai de Pégaso e de Crisaor foi Poseidon (**APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 4.2). Sobre esta questão, vide **GRIMAL**, 2004, p. 182-183, 335 e 360. Parece-nos, no entanto, possível ver também em Perseu uma espécie de pai adoptivo de Pégaso, já que foi o acto deste herói que proporcionou o seu nascimento.

¹³⁵² **GRIMAL**, 2004, p. 360.

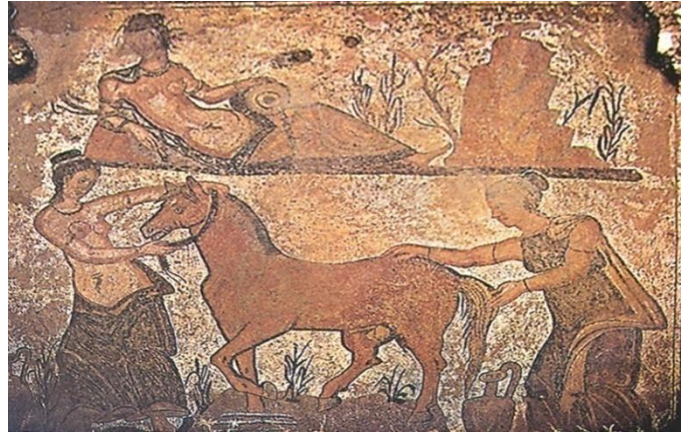
¹³⁵³ *Vide supra*, p. 101.

¹³⁵⁴ **MORAND**, 1994, p. 198.



casco¹³⁵⁵, fenómeno que pode ser inscrito num âmbito mais alargado e extremamente profícuo de mitos ligados aos supostos poderes mágicos dos cavalos reais, alegadamente capazes de «estimular as forças subterrâneas» e revitalizar a agricultura com «os cascos potentes calcando a terra em cada passada larga»¹³⁵⁶.

O acto demiúrgico de Pégaso foi recriado num mosaico hispânico de Almenara de Adaja (Valladolid), datável do Séc. IV d.C.¹³⁵⁷ No mesmo painel, mas em dois registos diferentes e sobrepostos em altura – virtualmente separados pela linha de terra em que assenta a



Painel musivo com a criação da Fonte Hipocrene. Almenara de Adaja, Valladolid (*Conuentus Carthaginensis*).

imagem superior –, surgem duas representações que correspondem a dois momentos do mito. Contudo, as suas disposições induzem uma leitura contrária à da sequência narrativa: em cima vê-se a Níade da Fonte Hipocrene¹³⁵⁸, reclinada e segurando uma vasilha em frente a uma elevação que representa o monte Hélicon; em baixo observa-se o cavalo (cujas asas terão sido destruídas e não reconstituídas no restauro¹³⁵⁹), recebendo os cuidados das Ninfas e golpeando o solo para criar a fonte. Com efeito, a ordem dos acontecimentos aparece invertida, de acordo com o método da leitura ocidental (que se inicia de cima para baixo e não de baixo para cima, contrariamente à leitura árabe). Não reconhecendo evidências de qualquer influência oriental na estética deste mosaico e não crendo que a alteração notada revele um desconhecimento do mito por parte dos mosaicistas (e muito menos do

¹³⁵⁵ GRIMAL, 2004, p. 231.

¹³⁵⁶ CAETANO, 2009, Vol. I, p. 156.

¹³⁵⁷ Vide VOLUME II, p. 232.

¹³⁵⁸ A primeira identificação da ninfa náide neste mosaico foi da responsabilidade de Tomás MAÑANES PÉREZ (NEIRA JIMÉNEZ e MAÑANES PÉREZ, 1992, p. 70).

¹³⁵⁹ Cfr. NEIRA JIMENEZ e MAÑANES PERES, 1998, p. 31. Os autores pensam que as asas não estariam originalmente representadas.



encomendante), parece-nos que a solução compositiva terá resultado de uma decisão bem pensada, talvez motivada por uma clara intenção de realçar a fonte, enquanto elemento de inspiração, e não tanto o cavalo, enquanto seu criador. Assim, poderíamos subentender que a concepção deste mosaico se tenha baseado numa linha filosófica, talvez estóica, que valorizava a Natureza como fonte inspiradora, não obstante o reconhecimento da sua origem divina.

A ligação das Musas a Pégaso foi atestada no mosaico da *Villa* de las Musas, em Arróniz (Navarra)¹³⁶⁰, que Isabelle Morand e Ignacio Gómez de Llaño compararam a um outro pavimento de Óstia, oriundo da Casa das Abóbadas Pintadas, onde se vê Pégaso e Belerofonte num medalhão rodeado pelas Musas¹³⁶¹. Devido à extensa ruína do motivo central no tesselado hispânico, não é possível comprovar se também aqui se ilustrava aquele tema, ou se, pelo contrário, se representava a assistência de uma ou mais Ninfas a Pégaso, à semelhança do que se observa nos mosaicos de Fuente Álamo (Córdoba)¹³⁶², onde uma Ninfa alimenta o animal, e de Alava, em Salamanca (cujo paradeiro se desconhece)¹³⁶³, onde o cavalo alado se faz acompanhar por três Ninfas. Tanto em Arróniz, como em Alava, o equídeo surge como figura vitoriosa, porquanto no primeiro caso é circundado por uma coroa de louros e no segundo é coroado de louros por uma Ninfa. No entanto, este atributo pode não aludir directa e exclusivamente ao triunfo que Pégaso proporcionou a Belerofonte, mas sim evocar, de modo mais lato, a ideia de vitória deste ser virtuoso sobre o vício e a maldade tanto da Quimera como da progenitora Medusa.¹³⁶⁴

¹³⁶⁰ Vide VOLUME II, p. 218.

¹³⁶¹ MORAND, 1994, p. 196; GÓMEZ DE LLAÑO, 2005, p. 579.

¹³⁶² Vide VOLUME II, p. 133.

¹³⁶³ Vide VOLUME II, p. 36.

¹³⁶⁴ Isabelle MORAND interpreta também esta ideia de vitória como um triunfo da vida sobre a morte, vendo no mosaico de Arróniz uma afirmação de Pégaso como símbolo psicopompo (MORAND, 1994, p. 199).



Pégaso volta a assumir a imagem do *Victor* num emblema cordobês proveniente da Calle de Cruz Conde (hoje no Museo Arqueológico de Córdoba), datável de Séc. II-III d.C.¹³⁶⁵

Em substituição da *corona laureata*, o cavalo alado apresenta agora uma palma na fronte, elemento também ligado ao triunfo e normalmente atribuído aos cavalos de corrida, como se constata nos vários mosaicos subordinados à temática dos aurigas¹³⁶⁶ e dos



À esquerda: pormenor da cabeça do cavalo HIBERVS, ornada com uma palma, no mosaico de Torre de Palma. Séc. III d.C. Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa); À direita: pormenor da cabeça de Pégaso, ornada com uma palma, no mosaico de Córdoba. Séc. II-III d.C. Museo Arqueológico de Córdoba (Córdoba).

cavalos vencedores (sendo particularmente expressivo o painel de Torre de Palma, onde figuravam cinco cavalos com palmas)¹³⁶⁷.

A benéfica colaboração de Pégaso no triunfo de Belerofonte contra a Quimera só é, de facto, explícita noutros mosaicos que ilustram, respectivamente, a perseguição da besta, o desferimento do golpe mortal e a consagração da vitória do herói e do seu coadjuvante equídeo.¹³⁶⁸ A primeira etapa, representada em Puerta Oscura (Málaga)¹³⁶⁹, Conimbriga¹³⁷⁰ e, talvez, em Teruel¹³⁷¹, afigura-se como o momento em que Pégaso assume o papel preponderante, na medida em que é dele (da sua colaboração, destreza e velocidade) que depende o alcance da fera. É precisamente neste passo primordial que se confrontam as forças opostas, protagonizadas pelas duas personagens híbridas, mas de simbologias e valores antagónicos: a Quimera, que é híbrida aglutinada na cauda e justaposta no dorso, e composta por três animais ferozes e ter-

¹³⁶⁵ Vide VOLUME II, p. 153.

¹³⁶⁶ Para o tema em território hispânico, vide CAETANO, 2009, Vol. I, p. 180-189.

¹³⁶⁷ Vide CAETANO, 2009, Vol. I, p. 189-202.

¹³⁶⁸ Vide *supra*, p. 134-139.

¹³⁶⁹ Vide VOLUME II, p. 176 e 177.

¹³⁷⁰ Vide VOLUME II, p. 57.

¹³⁷¹ Vide VOLUME II, p. 202.



restres, dois dos quais predadores (leão e serpente), e Pégaso, que é híbrido apenas justaposto e que congrega dois animais domesticáveis e auxiliares do homem (no transporte e na orientação), um dos quais herbívoro (cavalo) e o outro (ave) presumivelmente granívoro, frutívoro e insectívoro (ou seja, não predador de mamíferos).



Pormenor do medalhão com Pégaso ascendendo ao firmamento estrelado e Belerofonte matando a Quimera. Croughton. Northamptonshire. Inglaterra.

Nos três mosaicos contemplados, a etapa da perseguição culmina com o sobrevoo de Pégaso sobre a Quimera, momento que demonstra a mais-valia das suas asas (ao contrário do que se verificou no caso das Sereias e da Esfinge¹³⁷²) e a sua maior e melhor capacidade de locomoção, relativamente à Quimera. Também neste ponto se depreende uma supremacia simbólica de Pégaso, na medida em que este consegue sublimar a sua condição terrena, descolando do solo e elevando-se no céu (como se vê no fundo estrelado do medalhão britânico de Croughton, em Northamptonshire), voltando a poisar na terra como se fosse um intermediário

entre o mundo dos Homens e o mundo dos Deuses; por sua vez, a Quimera fica aprisionada e condenada à sua condição ctónica, nascendo, vivendo e perecendo na terra. Ao fazer uso pleno da sua dupla natureza terrestre e aérea, o mítico cavalo alado terminou o seu papel principal, passando o herói a assumi-lo.

No mosaico de Torre de Bell-Lloch (Gerona)¹³⁷³ Pégaso encontra-se empinado sobre a Quimera, permitindo que Belerofonte a ataque em posição privilegiada e simbólica: de cima para baixo, ou seja, de uma condição elevada, que alude à *Virtus* e à protecção dos deuses celestes e que se opõe à da besta ctoniana. Por seu turno, no pavimento de Mértola¹³⁷⁴ pouco resta da figura de Pégaso, não se sabendo se estaria tão-pouco representado com asas. Percebe-se, no entanto, que se encontrava bem arreado e que encarava a Quimera de frente, encontrando-se ao mesmo nível desta, ou seja, (já) não fazendo uso da capacidade de voo ou de se empinar. Cremos que a escolha de tal

¹³⁷² Vide *supra*, p. 291-292 e 302, respectivamente.

¹³⁷³ Vide VOLUME II, p. 214.

¹³⁷⁴ Vide VOLUME II, p. 75.



solução tenha decorrido da configuração rectangular do painel, que pode ter sido intencionalmente escolhida ou involuntariamente imposta pelas características da arquitectura, prestando-se mais a uma distribuição horizontal e enfiada das figuras, do que a uma sobreposição escalonada como a que o espaço circular dos medalhões proporciona. Seja como for, Belerofonte parece não precisar de quaisquer recursos especiais, pois consegue atingir a Quimera na sua principal cabeça (a leonina), cravando-lhe a lança na boca em chamas. Sem coadjuvâncias mitológicas, o herói valeu-se sobretudo da coragem – e talvez da Fé, posto que a integração deste mosaico no pavimento de uma Basílica Paleocristã, datável do Séc. VI d.C., poderá indicar a contemplação de uma outra forma de intercessão transcendente, anunciando, por ventura, a transformação cristã de Belerofonte na imagem de São Jorge e a conversão de Pégaso no cavalo que o ajudou a matar o Dragão, no qual se tornou a Quimera...

Num outro pavimento, datável de finais do Séc. II d.C. e proveniente de Sagasta, em Mérida,¹³⁷⁵ apresentava-se o desfecho vitorioso do equídeo e do herói, de acordo com a reconstituição do original musivo perdido. Pégaso estaria já em repouso e pousado em terra, tal como Belerofonte, após a morte da Quimera (que jaz à sua frente). Aparentemente sem adornos triunfais, a sagração da vitória do cavalo alado fazia-se pelo posicionamento destacado na composição (numa centralidade sensível, mas não efectiva, dado o desvio para a esquerda) e pela pose majestática (com a pata esquerda ligeiramente dobrada), própria dos cavalos vencedores.

¹³⁷⁵ Vide VOLUME II, p. 28 e 29.



– GRIFOS



Em cima: Grifo (não alado) no fresco do trono do Palácio de Knossos. Creta. c. 1700 – 1400 a.C. Em baixo: Grifo (alado) num mosaico do Séc. V d.C. Great Palace. Istambul. Turquia.

Embora homónimos, os grifos reais e os Grifos mitológicos são bastante diferentes, em termos morfológicos: o primeiro é uma ave necrófaga da Ordem dos Falconiformes, que se divide em duas subespécies (*Gyps fulvus fulvus* e *Gyps fulvus fulvescens*) presentes no território outrora romanizado (sobretudo no Norte de África, na Península Ibérica e na Turquia) e em azimutes então considerados bárbaros (como o Norte da Índia); o segundo é um animal fabuloso que parece remontar à arte minóica¹³⁷⁶ (figurando já no Palácio de Knossos, em Creta) e que se caracteriza por uma morfologia híbrida composta pela associação de uma águia com um leão. O resultado da hibridação pode apresentar

proporções variáveis¹³⁷⁷, ora tendencialmente equitativas¹³⁷⁸, ora predominantemente leoninas¹³⁷⁹ (circunscrevendo-se a parte aquilina ao bico e às asas, ou apenas a estas últimas – solução mais frequente em obras pós-severianas). Mais tardiamente surgiu uma variante, designada por Hipogrifo, que passou a aglutinar uma águia com um cavalo¹³⁸⁰.

¹³⁷⁶ Cfr. KERÉNYI, 2008, p. 119. O autor pensa que o motivo é bastante mais tardio, remontando à arte sassânida persa (224 – 651 d.C.).

¹³⁷⁷ BONA LÓPEZ e NÚÑEZ MARCÉN, 1985, p. 69 e 70.

¹³⁷⁸ Charles DELPLACE designa esta solução por “grifo-rapace” (Charles DELPLACE – *Le Griffon de l’Archaisme à l’époque impériale. Étude iconographique et essai d’interprétation symbolique*, Bruxelas, 1980 – apud GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 901).

¹³⁷⁹ Charles DELPLACE designa esta solução por “grifo-leão” (*Ibidem*).

¹³⁸⁰ A figura do Hipogrifo terá sido difundida no segundo Renascimento, com o poema épico *Orlando furioso*, concebido por Ludovico Ariosto em 1516. É possível, contudo, que a sua fonte de inspiração seja muito anterior, encontrando as suas raízes ainda na Antiguidade, talvez em Vergílio, que referiu o poder do Amor, capaz de unir os opostos mais remotos, como grifos e éguas (VERGÍLIO, *Bucólicas*, VIII, 26-28:



Ouvi dizer que o grifo, animal da Índia, é um quadrúpede como o leão e que tem garras sumamente poderosas, também elas parecidas com as dos leões. Conta-se que está provido de asas e que a cor das penas dorsais é negra, que as dianteiras são vermelhas e que as das próprias asas são brancas. Ctésias, nas suas *Histórias*, escreve que o pescoço do grifo está adornado com penas de cor azul escura, e que tem bico de águia e a cabeça como a pintam ou modelam os artistas, e assegura que os seus olhos chispam fogo [...].¹³⁸¹

Cláudio ELIANO, *História dos Animais*, IV, 27

Trata-se de um animal alado, quadrúpede. Esta espécie de animais vive nos montes hiperbóreos; têm corpo de leão, asas e cabeça de águia; são muito agressivos para os cavalos e dilaceram o Homem.

ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XI, 3¹³⁸²

A hibridação mítica entre a ave de rapina e o leão resulta numa associação de forças e de sentidos opostos muito semelhante à verificada no caso da Esfinge¹³⁸³, embora com a significativa excepção da parte humana que, estando ausente nos Grifos, deixa estes desprovidos da dimensão intelectual daquela. Dotados da ferocidade dos predadores e sobredotados com uma adequação locomotiva a dois meios diferentes (o aéreo e o terrestre) – sendo também neste sentido diferentes da Esfinge, porquanto esta era incapaz de usar as asas para voar –, os Grifos apresentavam-se como seres imbatíveis, extremamente perigosos para os humanos, sobretudo quando estes tentavam apoderar-se do ouro, de que eram zelosos guardiães¹³⁸⁴.

O tema do confronto entre Grifos e humanos, designado por Grifomaquia¹³⁸⁵, foi explorado na Grécia Arcaica, primeiramente por Aristeas de Proconeso (Séc. IV a.C.),

«Que coisa poderemos não esperar dos enamorados? Já os grifos se unirão às éguas e, na próxima geração, os gamos assustadiços virão beber junto com os cães.» Tradução do castelhano de Cátia Mourão, a partir de VERGÍLIO, 2004, p. 61)

¹³⁸¹ Tradução livre do castelhano por Cátia Mourão, a partir de ELIANO, 1989, p. 161-162.

¹³⁸² *Apud* VILLASEÑOR SEBASTIÁN, 2009, p. 116. Tradução livre do castelhano por Cátia Mourão.

¹³⁸³ *Vide supra*, p. 299-302.

¹³⁸⁴ GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 906. Apesar de discordarmos da autora na não distinção de significativas diferenças entre os Grifos e a Esfinge, concordamos com ela na afirmação de que «as esfinges têm o mesmo papel guardião que os grifos», sendo que a sua presença em mosaicos enobrece a divisão da casa «e os seus hóspedes».

¹³⁸⁵ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 36.



no poema *Arimaspeia*, e depois por Hesíodo, Asclépio e Heródoto¹³⁸⁶, tornando-se particularmente famoso entre os romanos, como provam os relatos de Plínio-o-Velho¹³⁸⁷, Cláudio Eliano¹³⁸⁸ e Pompónio Mela¹³⁸⁹. De acordo com Plínio, os Grifos habitavam zonas nortenhas, varridas pelo frio Vento Aquilão, e defendiam o metal aurífero dos povos autóctones:



Medalhão em bronze com Grifo atacando um arimaspe (com dois olhos). Séc. IV a.C. Oriundo da Palestrina (Roma, Itália). MoMA, Nova Iorque. EUA.

Perto dos Citas setentrionais, não longe da caverna onde nasce o Aquilão, num lugar denominado *Ges Clitron*, vivem os Arimaspes [...], reconhecidos pelo único olho que possuem no meio da testa. Conta-se que esse povo está sempre em guerra com os Grifos, espécie de feras aladas, segundo a tradição, que extraem o ouro das minas. Demonstram o mesmo empenho em guardar esse metal que os Arimaspes em roubar-lho.

PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, VII, (II) 10

Segundo Cláudio Eliano, estes animais míticos podiam ser encontrados no Oriente e granjeavam fama entre os báctrios, vizinhos dos indianos pela sua ligação ao ouro, que extraíam, guardavam e usavam para fabricar os próprios ninhos.¹³⁹⁰ Desmentindo tal mito, os indianos garantiam, no entanto, que estas aves eram muito fortes e valentes. Aguerriadas defensoras das suas crias, «ataca[vam] quem se aproxima[va] delas [...] e peleja[avam] com os outros animais, vencendo-os com a maior facilidade».¹³⁹¹

Graças à simbologia afecta à sua parte leonina e à coloração do metal que protegiam, os grifos revestiram-se de um carácter solar que lhes valeu a adjudicação ao deus sírio Malakbel¹³⁹² e ao homólogo romano Apolo¹³⁹³, ambos tutelares do astro diurno. Já a

¹³⁸⁶ GRIMAL, 2004, p. 188.

¹³⁸⁷ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, VII, (II) 10 e X, (LXX) 136.

¹³⁸⁸ ELIANO, *História dos animais*, IV, 27.

¹³⁸⁹ GRIMAL, 2004, p. 188.

¹³⁹⁰ ELIANO, *História dos animais*, IV, 27.

¹³⁹¹ ELIANO, *História dos animais*, IV, 27. Tradução livre do castelhano por Cátia Mourão, a partir de ELIANO, 1989, p. 162.

¹³⁹² BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999, p. 126.



sua qualidade guardiã garantiu-lhes a confiança de outra divindade, «Dioniso, de quem guarda[va]m a cratera repleta de vinho.»¹³⁹⁴ Esta confluência de evocações na imagem do Grifo terá ocorrido por volta do Séc. IV a.C. e «reflecte uma ideia religiosa nova, fundada numa assimilação quase completa de Apolo com Dioniso»¹³⁹⁵, o que converte o híbrido mítico num símbolo da aliança entre estes deuses. A relação com Dioniso determinou uma associação do Grifo a outras divindades orientais congéneres ligadas à fecundidade e à fertilidade da Natureza, como o trácio Sabázio¹³⁹⁶ (claramente assimilado a Baco) e a frígia Cíbele¹³⁹⁷ (em cujos mistérios Baco teria sido iniciado).

A bravura e o zelo destas criaturas – óbvias consequências da sua dupla natureza feroz e predadora – terão sido qualidades particularmente apreciadas pelas mais altas hierarquias sociais, não obstante a sua ferocidade imanente e o perigo que representavam. Nesta dualidade de sentidos, a imagem dos Grifos (tal como a dos dois animais que os compõem) foi usada como símbolo heráldico de poder e a sua designação foi convertida em nome próprio, sendo disso exemplo Grifo (726 – 753 d.C.), filho de Carlos Martel e meio irmão de Pepino-o-Breve (fundador da dinastia carolíngia).¹³⁹⁸ Essa simbologia terá sido parcialmente aceite pelo cristianismo, já que o Grifo foi acolhido no interior de edifícios de culto cristão, como se verifica nos mosaicos que recobrem a nave central e o lado Oeste do *Michælion* de Apamene, na Síria (Basílica Norte de Huarte), contemporâneo da Igreja de Fócio.¹³⁹⁹ No primeiro mosaico o animal mítico figura à esquerda de Adão, o primeiro Homem bíblico – identificado pela inscrição grega que o sobrepuxa –, e integra a fauna e a flora do

¹³⁹³ BONA LÓPEZ e NÚÑEZ MARCÉN, 1985, p. 70; GRIMAL, 2004, p. 188; GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 901; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, 2009, p. 116.

¹³⁹⁴ GRIMAL, 2004, p. 188. Vide também GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 901 e 923.

¹³⁹⁵ GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 923.

¹³⁹⁶ GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 902. Vide também GRIMAL, 2004, p. 411.

¹³⁹⁷ GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 905. Vide também GRIMAL, 2004, p. 83 e 84.

¹³⁹⁸ Também foi tardiamente que os Grifos integraram o *Fisiólogo*, de cuja versão original estavam ausentes. (Cfr. as edições de Nilda GUGLIELMI, 2002 e de Arnaud ZUCKER, 2004, p. 264-266). Todavia, a descrição que ora receberam era já muito diversa da literatura e nas artes figurativas gregas e romanas.

¹³⁹⁹ CANIVET, 1979, p. 89.



Paraíso ideal. Entronizado, qual Cristo ou Imperador, Adão foi representado ainda antes de pecar e de ser expulso, confraternizando com feras reais e míticas (distinguindo-se a imagem de uma Fénix na direita alta) apaziguadas, como fez Orfeu.¹⁴⁰⁰ No segundo mosaico, o Grifo ataca um touro numa cena de caçada entre diversos animais de grande e pequeno porte, destacando-se como única criatura fantástica.¹⁴⁰¹ Todavia, igualmente em contexto cristão, mas agora nas Sagradas Escrituras, o Grifo foi identificado com a primeira das quatro bestas da visão do profeta Daniel (que representavam os quatro reinos infiéis)¹⁴⁰², vendo-se aqui um prenúncio da dualidade simbólica deste animal de origem pagã.



Pormenor de moldura musiva com Grifos e uma guerreira arimaspe. Sécs. IV-III a.C. Casa dos Mosaicos. Eretria. Grécia.

Na musivária grega, os Grifos proliferaram logo nos pavimentos de seixos¹⁴⁰³, como prova a Casa dos Mosaicos, em Eretria (Séc. IV-III a.C.).

Expandiram-se depois em geografia de domínio romano, sobretudo durante o período dos Severos, tendo um acolhimento escasso mas muito expressivo na Síria e em Israel, e maior receptividade no Norte de África e no território hispânico¹⁴⁰⁴, onde se preservam cinco representações em mosaico:

Aludindo à função custódia destes seres míticos no contexto dionisiaco – já registada em Pérgamo e em Aigeira¹⁴⁰⁵, bem como em Antioquia¹⁴⁰⁶ e Acholla¹⁴⁰⁷ –, o mosaico semicircular de Uxama (Soria), datável do Séc. II d.C.¹⁴⁰⁸, apresenta dois Grifos afrontados, com corpo leonino, asas e cabeça aquilina, orelhas, crista e barbicha,

¹⁴⁰⁰ CANIVET, 1979, p. 91 e 92, Figs. 20 e 21; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999, p. 130, Fig. 6.

¹⁴⁰¹ CANIVET, 1979, p. 89, Fig. 18; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999, p. 131, Fig. 7.

¹⁴⁰² DANIEL 7:4: «O primeiro era como um leão e tinha asas de águia.»

¹⁴⁰³ Foram já contabilizados 36 mosaicos helenísticos com Grifos (GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 901).

¹⁴⁰⁴ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999, p. 121, 124 e 125.

¹⁴⁰⁵ GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 902 e 904.

¹⁴⁰⁶ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999, p. 121.

¹⁴⁰⁷ BONA LÓPEZ e NÚÑEZ MARCÉN, 1985, p. 69.

¹⁴⁰⁸ Vide VOLUME II, p. 235.



flanqueando um *krater* com asas cordiformes (lembrando folhas de hera, planta consagrada a Baco que representa a ideia de eterno-retorno, perenidade e eternidade¹⁴⁰⁹). Esta solução repete-se num outro mosaico ibérico, originário de Saragoça¹⁴¹⁰, do qual nos ocuparemos no capítulo dedicado à variante de hibridação entre estes animais e vegetais¹⁴¹¹. Acantonados atrás dos Grifos estão golfinhos, animais que evocam duplamente a metamorfose dos piratas do Mar Tirreno perpetrada por Baco¹⁴¹² e a dimensão psicopompa destes mamíferos marinhos, ligada ao dionisismo escatológico¹⁴¹³ não apenas neste pavimento mas também noutros tessellados hispânicos, como no Mosaico de Barrito (Mérida), e nos cantos do mosaico do Rabaçal (Penela), onde surgem igualmente afrontados diante de um vaso¹⁴¹⁴. A escolha desta composição com grifos, *krater* e golfinhos numa abside poderá indicar a utilização da estrutura arquitectónica como zona de culto doméstico a Baco (talvez entrosado com a veneração aos Manes, em virtude da alusão funerária) e, eventualmente, a especial devoção do proprietário a este deus, senão mesmo a sua iniciação nos Mistérios dionisiacos. O sintetismo gráfico e a bicromia do tessellado denunciam a sua execução em período severiano, sendo que a cronologia recuada, apesar de já cristã, poderá ser responsável pela inferida pureza ainda pagã do culto praticado em ambiente familiar.

Em época tardia, presumivelmente nos finais do Séc. IV d.C., foi produzido um mosaico policromo com dois Grifos, descoberto em Alava e cujo paradeiro actual se desconhece.¹⁴¹⁵ Igualmente em posição afrontada, mas isolados (cada um em seu emblema), agarravam serpentes e apresentavam corpo de leão, asas, garras dianteiras e bico de águia, orelhas e barbicha. Os animais míticos surgiam associados às Estações do Ano,

¹⁴⁰⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 363 e 364.

¹⁴¹⁰ Vide VOLUME II, p. 228.

¹⁴¹¹ Vide *infra*, p. 320.

¹⁴¹² HIGINO, *Fábulas*, 134; PSEUDO-HIGINO, *Astronómica*, XII, 17; OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 572. Vide GRIMAL, 2004, p. 122; CHAVES, 1916, p. 84; GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 911; MOURÃO, 2008, p. 90.

¹⁴¹³ Vide *supra*, p. 77, 79, 80, 85 e 260.

¹⁴¹⁴ MOURÃO, 2008 a, p. 124 e 125; MOURÃO, 2008 b, p. 127.

¹⁴¹⁵ Vide VOLUME II, p. 243.



numa clara alusão ao imbricamento dos cultos de Baco, Cíbele e Ceres¹⁴¹⁶. A sua relação com Apolo e Malakbel confirma-os como símbolos solares, luminosos e celestes, que combatem os símbolos lunares, obscuros e ctónicos, aqui representados pelas polissémicas e antitéticas serpentes¹⁴¹⁷ aprisionadas nas suas garras. Nesta dialéctica oposição e complementaridade entre o Grifo e a serpente, enfatiza-se a noção de fertilidade, abundância e renovação da natureza, encarnada pelas quatro Estações. A datação avançada da obra atesta a prevalência destas devoções que ultrapassam a mera religiosidade pagã e assumem a dimensão de arquétipos universais.

Aparentemente datável do mesmo período, o mosaico de Medinaceli¹⁴¹⁸ inclui um Grifo numa composição de base geométrica muito arruinada, onde ainda se conservam alguns elementos zoomórficos. O animal mítico apresenta um corpo leonino de cor amarela, com cabeça e asas aquilinas, e partilha um rectângulo com outra figura alada cujo grau de destruição não permite hoje a sua correcta identificação. A razão da sua presença neste conjunto permanece arcana, mas presumimos que possa ter estado relacionada com uma vontade de congregar diversas espécies de criaturas representativas das faunas real e fantástica num mesmo espaço, em jeito de *paradeisos* doméstico.

Noutros dois mosaicos hispânicos, um de La Alberca (Múrcia, hoje desaparecido)¹⁴¹⁹ e outro de Mérida (conservado no Museu Nacional de Arte Romano)¹⁴²⁰, foram também representados Grifos, desta feita aparecendo no singular e integrados em contexto órfico, à semelhança do que sucede nos mosaicos de Antakya, Huarte e Piazza Armerina¹⁴²¹, que lembram dois grupos escultóricos orientais, um no Museu de Sabratha (Líbia) e outro no Museu Bizantino de Atenas (Grécia)¹⁴²². Segundo Janine

¹⁴¹⁶ Vide *supra*, p. 83 e 84.

¹⁴¹⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 595-602. ; BELFIORE, 2010, p. 917-934.

¹⁴¹⁸ Vide VOLUME II, p. 236 e 237.

¹⁴¹⁹ Vide VOLUME II, p. 267.

¹⁴²⁰ Vide VOLUME II, p. 31.

¹⁴²¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, in NEIRA JIMÉNEZ *et Alii*, 2010, p. 46 e 156.

¹⁴²² TOYNBEE, 1985, p. 291.



Balty, o Grifo terá surgido tardiamente na iconografia de Orfeu, onde se afirmaria como imagem da *némesis* e da inevitabilidade da morte, por oposição à Fénix, que prefiguraria a ressurreição e a imortalidade¹⁴²³. Parecendo-nos que esta interpretação antitética será um pouco forçada, preferimos tomar a imagem do Grifo em entrecenho órfico como a de qualquer outro ser mítico encantado por Orfeu, na medida em que estes simbolizam as criaturas imaginárias, por oposição às reais, dando a entender que o mistagogo trácio tinha poderes apaziguadores não apenas sobre a natureza concreta e objectiva, mas também sobre a imaginação humana, que cria monstros inconcretos, subjectivos e simbólicos.

Não sendo possível urdir qualquer análise sobre o desaparecido mosaico de La Alberca, datável do Séc. II d.C., por dele não existir qualquer registo imagético, quedamo-nos pela informação de que as figuras animais se encontrariam em campo livre, dispondo-se ao redor de Orfeu, de acordo com o «tipo II de Stern»¹⁴²⁴, diferindo nessa organização do mosaico de Mérida, datável do Séc. III d.C., onde cada uma está integrada numa malha geométrica, em conformidade com o «tipo I de Stern»¹⁴²⁵. Nesta segunda obra o Grifo apresenta o corpo de leão, asas e bico de águia, orelhas e barbicha. Surge isolado num círculo, tal como as aves, por oposição aos mamíferos terrestres que aparecem em quadrados. Esta particularidade indica que a criatura híbrida, composta por um animal ligado à terra e por outro ligado ao ar, era, então, considerada como uma ave e não como um mamífero.

Apesar de não terem ainda sido encontrados quaisquer mosaicos hispânicos com representações de Grifomaquias, Blázquez Martínez notou que a temática era conhecida na Península Ibérica, pelo menos em zonas de forte influência grega, porquanto foi descoberto um *krater* em Castellones de Ceal (Jaén) e outro em Castellón onde a sua ilustração é inequívoca.¹⁴²⁶

¹⁴²³ BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelas, 1977, p. 44 (*apud* BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999, p. 124).

¹⁴²⁴ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1993, p. 2.

¹⁴²⁵ ALVAREZ MARTÍNEZ, 1990, p. 30.

¹⁴²⁶ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983, p. 36.



3.6 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS, AVES E VEGETAIS

3.6.1 – Hibridismos entre não humanos, aves e vegetais

– GRIFOS

Na parte superior de um mosaico policromo de Saragoça, datável do Séc. III d.C.¹⁴²⁷, foram registados dois Grifos flanqueando um *krater*, que lembram a fórmula já atestada no tesselado absidal de Uxama (Sória)¹⁴²⁸. Porém, diferentemente do que sucede naquele exemplar, estes animais estão acostados e não afrontados, têm asas, cabeça, crista, barbicha e patas dianteiras aquilinas e corpo indefinido, de eventual referência leonina¹⁴²⁹, com cor amarelada, desenvolvido a partir dos flancos em volutas verdes, geminadas com as da base do *krater*, lembrando gavinhas de parreira.



Grifos flanqueando *krater* no mosaico de Saragoça. (*Conuentus Cæsaraugustanus, Tarraconensis*).

A solução, que se apresenta como uma variante zoofitomórfica até agora inédita nos Grifos hispânicos¹⁴³⁰, alia as dimensões decorativista e simbólica, traduzindo de modo extremo o sentido de fusão entre estes animais míticos, o vaso sagrado que estão incumbidos de proteger, o conteúdo vínico deste recipiente próprio da liturgia báquica e a Natureza luxuriante e revivificada, expressando, *in extremis*, o zelo guardião e o profundo entrosamento dos cultos de Dioniso e de Ceres.

¹⁴²⁷ Vide VOLUME II, p. 228.

¹⁴²⁸ VOLUME II, p. 235. Vide *supra*, p. 316 e 317.

¹⁴²⁹ Vide *supra*, p. 312 e 313.

¹⁴³⁰ BONA LÓPEZ e NÚÑEZ MARCÉN, 1985, p. 69.

3.6.2 – Hibridismos entre humanos, aves e vegetais

– GÉNIOS DA NATUREZA

No mosaico emeritense com representação de Orfeu e Sileno, datável do século III d.C. e proveniente da Travesía de Pedro María Plano¹⁴³¹, conservam-se duas de quatro figuras originais em cantoneira, que apresentam uma composição híbrida dupla-mente justaposta e aglutinada, combinando uma morfologia antropomórfica andrógina até à cintura, com adição zoomórfica de duas asas nas costas e conjugação vegetalista de uma flor e respectivo caule com folhas da cintura para baixo, em jeito de membros inferiores. Em ambas as mãos seguram uma espiral de acanto com flor (quadrifólio), lembrando a figura homóloga, concebida na versão áptera e em posição frontal, descoberta na *uilla* francesa de Saint Romain en Gal, e também a personagem alada de um outro fragmento emeritense já analisado, hoje na Alcazaba de Mérida¹⁴³².

Apesar de tal solução não corresponder a qualquer modelo iconográfico específico, José María Álvarez Martínez identificou as personagens como Vitórias¹⁴³³. É possível que para esta hipótese o autor tenha considerado apenas um hibridismo justaposto, restrito à junção das asas com o corpo humano, subentendendo a parte vegetal como elemento alheio às figuras. Neste sentido – e socorrendo-nos de uma análise própria



Pormenor de mosaico com Génio em cantoneira. Travesía de Pedro María Plano, Mérida (*Conuentus Emeritensis, Lusitania*).



Fragmento de mosaico com Génio em cantoneira. Saint Romain en Gal. França.

¹⁴³¹ Vide VOLUME II, p. 33.

¹⁴³² Vide p. 236-337 e VOLUME II, p. 27.

¹⁴³³ Cfr. **ÁLVAREZ MARTÍNEZ**, 1990, p. 39. Também Maria Teresa CAETANO adopta esta identificação (cfr. **CAETANO**, 2009, Vol. II, p. 134).

da Psicologia da Forma –, Alvarez Martínez terá feito uma leitura das imagens por exclusão de partes, ou seja, terá concluído que estava perante uma solução gráfica planificada de um conjunto tridimensional constituído por duas formas autónomas e posicionadas em planos diferentes, mas visualmente mescladas por falta de representação da perspectiva (em virtude da bicromia e da ausência de tratamento volumétrico). Assim, reconheceu uma Vitória num plano mais recuado e uma flor com corola e caule num plano mais próximo. No entanto, se associarmos a análise desta solução formal a uma análise temática, simbólica e estética do conjunto musivo em que ela se integra, poderemos equacionar a possibilidade de não se tratar de uma Vitória mas sim de um Génio da Natureza, ou Silvano¹⁴³⁴. Com efeito, sendo que os vários painéis de mosaico que compõem este vasto pavimento contemplam uma cena órfica ao ar livre, uma cena báquica, uma cena de vindima e cenas cinegéticas, torna-se claro que o denominador comum e unificador dos diversos registos é a Natureza. Assim, não estando explícito qualquer contexto de desafio (por exemplo uma corrida de cavalos ou um combate entre gladiadores, heróis e monstros, deuses e inimigos), nem de triunfo (seja *Pompa Triumphalis* dionisíaca, coroamento de auriga vencedor ou aclamação de gladiador vitorioso), a sua interpretação como uma Vitória parece fazer menos sentido do que a sua identificação como um Génio da Natureza. Efectivamente, a recorrência temática e cenográfica da Natureza em todos os painéis justificaria em pleno a representação de uma personificação das forças naturais e permitiria já a leitura da forma híbrida triplamente humana, animal e vegetal. Aliás, a simbólica hibridação antropomórfica e vegetalista em representações de Silvanos – referidos por Vergílio como seres ligados às árvores (principalmente aos ciprestes)¹⁴³⁵, por Ovídio como habitantes dos montes¹⁴³⁶ e por Cícero como entidades de sentido próximo de Pã¹⁴³⁷ –, ocorre noutras Províncias romanas, como comprovam alguns fragmentos de

¹⁴³⁴ Ovídio designou estas divindades por *Numina Silvarum* (OVÍDIO, *Metamorfoses*, VI, 393).

¹⁴³⁵ VERGÍLIO, *Geórgicas*, I, 18-19.

¹⁴³⁶ OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 192 e 193.

¹⁴³⁷ CÍCERO, *A Natureza dos Deuses*, II, 89.



mosaicos turcos, (alguns deles no Great Palace – Büyük Saray Mosaic Museum) onde nos parecem estar representadas divindades congêneres¹⁴³⁸.



Fragmento de mosaico com provável cabeça de Génio da Natureza, ou Silvano. Séc. V. Great Palace – Büyük Saray Mosaic Museum. Istambul. Turquia.

Tal como referimos no primeiro capítulo do nosso estudo, esta representação duplamente justaposta e aglutinada parece constituir uma exceção à tendência que compreende a relação entre a corrupção corporal, a fealdade e a conotação essencialmente negativa que o ser híbrido adquire em termos simbólicos, pois, neste caso específico, ao elemento vegetal corresponde um arquétipo universal benfazejo que anula e sublima a frequente negatividade dos corpos dimórficos (*id est* não isomórficos).

¹⁴³⁸ Faith CIMOK reproduz estes fragmentos musivos com cabeças masculinas mescladas na folhagem de acanto. Porém, na sua análise não identifica as personagens, limitando-se a comparar a tipologia com as “máscaras” do deus Oceano (cfr. **CIMOK**, 2005, p. 38-39 e 46-47).

3.7 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS E VEGETAIS

3.7.1 – Hibridismos entre humanos e vegetais

– GÉNIOS DAS ESTAÇÕES



Em cima: pormenor de mosaico com Estação do Ano. Écija (*Conuentus Astigitanus, Bætica*); Em baixo: Pormenor de Génio da Natureza em cantoneira num mosaico com medalhão floral e vegetalista. Sécs. IV-III a.C. Vergina. Grécia.

Tal como referimos no capítulo introdutório¹⁴³⁹, consideramos os elementos vegetalistas que ornarn as frontes das *Tempora Anni* como atributos decorativos e evocativos, ou seja, alheios à morfologia das figuras. No entanto, em território hispânico está documentado um exemplo musivo onde surgem quatro personagens identificáveis com as Estações do Ano¹⁴⁴⁰ e que apresentam uma configuração inequivocamente híbrida, em virtude da substituição dos seus membros inferiores por caules e folhas de acanto. Esta solução remonta à arte helenística e inspira-se na imagem dos génios da Natureza representados em vários pavimentos de seixos datáveis de finais do Séc. IV e inícios do Séc. III a.C., como o tapete principal do *andron* de Vergina (Grécia)¹⁴⁴¹. Absorvida pela arte romana, foi especialmente desenvolvida nas regiões orientais e transitou, depois, para as *marginalia* dos incunábulo da Idade Média. Nunca abandonada, devido ao seu valor como arquétipo da ligação do Homem com a Natureza e devido à sua dimensão decorativa, foi

¹⁴³⁹ Vide *supra*, p. 30.

¹⁴⁴⁰ LÓPEZ MONTEAGUDO e SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1995; LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 b; LÓPEZ MONTEAGUDO (no prelo).

¹⁴⁴¹ GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 914 e 915.



exaustivamente explorada nos diversos revivalismos classicistas de épocas posteriores, com particular expressão nos brutescos da pintura mural, dos entalhados de mobiliário e nos baixos-relevos de elementos arquitectónicos.



Pormenor de brutesco antro-po-vegetalista. Relevo em guarnição de lareira. Finais do Séc. XIX. Palácio de São Bento. Lisboa.

Cada uma das figuras sazonais do mosaico astigitano ocupa um canto da composição subordinada ao tema do Rapto de Europa, datável do século III d.C. (*in situ* – Écija)¹⁴⁴². Todas elas ostentam uma concepção híbrida próxima da que se observa nos Génios da Natureza patentes no mosaico emeritense da Travesía Pedro María Plano (à excepção das asas), sendo vegetalistas da cintura para baixo e antropomórficas até aí (aparentemente masculinas¹⁴⁴³).

Não obedecendo esta solução à iconografia mais habitual das personificações dos ciclos anuais nas províncias europeias do Ocidente (que compreendem uma morfologia antropomórfica pura), nem tão pouco ao modelo mais frequente nos territórios orientais e norte-africanos (que contemplam uma conjugação zoomórfica justaposta de elementos alados), esta representação constitui uma interessante excepção hispânica que parece resultar de um especial gosto pelo decorativismo e, talvez ainda, de uma intenção de identificação mais directa e de carácter mais imanente entre as Estações e a própria Natureza. Esta última relação parece ganhar consistência face às características da temática central do mosaico, já que a fusão dos génios das Estações com a vegetação equivale à metamorfose de Zeus em touro, porquanto ambas as situações revelam uma capacidade de identificação, de

¹⁴⁴² Vide VOLUME II, p. 171.

¹⁴⁴³ Não havendo uma regra exacta para as representações de género destas figuras, é, porém, mais comum encontrá-las no feminino em mosaicos e no masculino em esculturas. Na mitologia, as filhas de Zeus e de Témis também foram designadas como Estações, ou Horas, mas eram em número de três, e não de quatro, chamando-se, «respectivamente, Irene (Paz), Eunomia (Disciplina) e Dice (Justiça)», entre os romanos, (GRIMAL, 2004, p. 470), e Talo, Auxo e Carpo, entre os gregos, «três nomes que evocam a ideia de nascer, crescer e frutificar» (GRIMAL, 2004, p. 235).



transmutação e de regressão de um ser noutro, independentemente das suas condições e origens. Com efeito, as duas circunstâncias revelam um substrato arquetípico primordial (a primeira do foro cosmológico e a segunda do foro teológico) relacionado com as ideias de movimento (transformação cíclica, no caso das Estações, e mutação polimórfica, no caso da divindade capitolina) e denotam uma concepção dupla, comprometida entre o mundo natural e o mundo humano (ora apresentando-se como forças e elementos da Natureza, ora como projecções psicológicas e personificações da humanidade).

À semelhança dos Génios de Mérida, também as Estações de Écija se afiguram como excepções à norma do sentido negativo das morfologias híbridas aglutinadas, em virtude do simbolismo positivo inerente ao elemento vegetal que as compõe.



– TIBERINO

Outro caso de associação orgânica animal e vegetal com sentido positivo é a imagem do deus do rio Tibre no mosaico da *Domus* da Medusa, em Alter do Chão, datável do Séc. IV¹⁴⁴⁴, que apresenta uma morfologia antropomórfica com pontual aglutinação de algas no lugar dos mamilos. Desconhecendo-se o aspecto da sua face, em consequência da profunda lacuna que hoje apresenta, não é possível saber se originalmente terá aí apresentado outro pormenor de natureza animal não humana ou vegetal (fosse esta ficomórfica ou fitomórfica). Todavia, embora singular e muito reduzido, o elemento vegetal é suficiente para confirmar não apenas o carácter híbrido da personagem, designada por Tiberino¹⁴⁴⁵, mas também o seu desvio à norma iconográfica das maioria das divindades fluviais romanas, sempre representadas com forma humana pura e somente guarnecidas de atributos de valor inorgânico¹⁴⁴⁶. Estas, por sua vez, demarcam-se da iconografia das homólogas gregas, na sua maioria concebidas como híbridas de aspecto humano até à cintura e pisciforme a partir daí.

A figura alterense – que surge integrada numa composição ilustrativa da penúltima passagem do Canto VIII da *Eneida*, de Vergílio¹⁴⁴⁷ –, resulta de uma solução de compromisso entre a iconografia romana e a *ekphrasis* do poeta épico, claramente influenciado pela iconografia grega, como se aduz na referência a Tiberino como «o cornífero rio»¹⁴⁴⁸:

Entre os frondosos ramos dos choupos, pareceu-lhe então ver erguer-se o próprio deus daquele lugar em pessoa, o velho Tibre de ameno curso, coberto com o ténue linho de um manto branco e canas sobre os cabelos [...] eu sou o cerúleo Tibre, rio gratíssimo ao céu, que com curso abundante vês banhando as margens e atravessando férteis campos cultivados.

VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 31-33

¹⁴⁴⁴ Vide VOLUME II, p. 65 e 66.

¹⁴⁴⁵ VARRÃO, *Língua Latina*, 5.71.

¹⁴⁴⁶ Vide *supra*, p. 30.

¹⁴⁴⁷ Vide *supra*, p. 139-141. Vide também CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO (no prelo).

¹⁴⁴⁸ VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 75.





Em cima: pormenor do mosaico de Alter do Chão, com Tiberino (*Conuentus Emeritensis, Lusitania*). Em baixo: pormenor do mamilo de Tiberino, em forma de alga verde azulada.

Ora, a personagem fluvial deste mosaico apresenta, de facto, algumas características comuns ao texto de Vergílio e ao modelo romano: o aspecto humanizado do curso de água, as canas ornando os cabelos e o manto. Noutros aspectos, porém, distancia-se da iconografia para se conformar à fonte escrita e vice-versa. Assim, de acordo com o texto e contrariamente à iconografia, a figura agarra com a mão esquerda

uma arborescência que alude aos choupos (ainda que a sua forma seja empírica e funcione como imagem-signo¹⁴⁴⁹), em vez da usual cana, e a auréola do seu mamilo direito tem o aspecto de uma alga, pormenor que reporta à cor e à flora das águas mas que constitui um hibridismo estranho à imagética latina. Por outro lado, de acordo com a iconografia romana e ao contrário do texto, a figura não parece ter ostentado qualquer chifre na fronte e aparenta ter idade adulta, em vez de anciã, já que a compleição anatómica vigorosa e, sobretudo, o cabelo escuro não se coadunam com as características fisionómicas de um homem em idade avançada; também o seu manto tem cor azul esverdeada (como é normal nos mosaicos) e não branca (como consta na epopeia), bem como o movimento do pregueado lembra mais uma queda de água do que um diáfano pano de linho; de igual modo, à semelhança das divindades

¹⁴⁴⁹ O choupo é uma árvore da família das *Salicaceæ* e pode ser encontrada nas margens dos rios. Apesar de ter várias espécies e de cada uma apresentar características específicas, todas têm tronco fino e alto, folha caduca e copa frondosa, sendo que em alguns casos esta pode ser mais estreita e cobrir todo o tronco, ou ser mais larga e circunscrever-se à zona cimeira (como parece acontecer no exemplo reproduzido no mosaico em análise).



fontenárias designadas por Ninfas Náíades, o deus fluvial está reclinado e não de pé, apoiando o braço direito sobre um recipiente que verte água.¹⁴⁵⁰

Deus fluvial e Ninfa Náíade (possivelmente Píramo e Tisbe), ambos representados de corpo inteiro e reclinados, envergando longo manto, tendo a cabeça adornada por folhas de cana, segurando canas na mão e apoiando o braço sobre um cântaro que verte água. Pormenor de mosaico com as Quatro Estações e divindades aquáticas. Final do Séc. II d.C. Ville de Vienne, França. Musée de Saint-Romain-en-Gal.



Nesta composição, Tiberino está situado abaixo dos soldados troianos, comandados por Eneias e vencedores do confronto com os rútuos, dirigidos por Turno. Tal localização parece ter sido criteriosamente escolhida para melhor evidenciar o papel activo do deus fluvial como coadjuvante do herói e como o arauto da sua vitória¹⁴⁵¹, de acordo com a descrição de Vergílio, o que atesta o valor positivo da sua natureza híbrida:

– Ó herói da estirpe dos deuses [...] ó homem esperado pelo solo Laurentino e pelos campos latinos! Aqui se encontra a morada que te foi destinada, aqui o lugar determinado para os teus Penates: não te afastes, pois, nem fiques aterrado com as ameaças de guerra [...] e não são incertezas o que vaticino. De que modo hás-de ultrapassar os obstáculos e sair vencedor, ensinar-to-ei agora, em poucas palavras.

VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 33-75

¹⁴⁵⁰ O vasilhame tem gargalo alto e estreito, bojo semiesférico, sem asas e cor amarela, assemelhando-se bastante ao recipiente que serve de atributo ao deus do Rio Eufrates no mosaico turco oriundo de Belkys, em Zeugma (antiga Selevkeia Euphrates), hoje exposto no Gaziantep Museum. Esta é, porém, uma forma pouco comum em objectos congéneres e lembra vagamente os *lagynoi* helenísticos. Com efeito, os mais frequentes são os *dolia*, ou *ollæ* – vasos com boca larga, bojo piriforme, sem asas, e fundo plano, sem base – e as *lagoenæ* – garrafas com gargalo curto, boca larga e bojo esférico, normalmente sem base (CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO, no prelo).

¹⁴⁵¹ Vide *supra*, p. 141. Vide também CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO (no prelo).



A importância da acção de Tiberino para a consagração do herói justificou a celebração, por parte deste, de um ritual de invocação e protecção¹⁴⁵² (que parece inspirado num semelhante, feito por Ulisses na *Odisseia*, de Homero¹⁴⁵³) nas vésperas da decisiva batalha e a promessa da futura instituição de um culto especialmente dedicado ao deus¹⁴⁵⁴. Certamente não apenas em reconhecimento da prestimosa ajuda divina, mas também de toda a importância que o próprio rio assumia na subsistência da capital do Império, Tiberino passou, de facto, a ser louvado numa festa anual designada por *Tiberinalia*, celebrada no tempo dos imperadores Diocleciano e Maximiano¹⁴⁵⁵.

Espelhando, simultaneamente, a concepção pagã da pluralidade divina e a divinização das forças e dos elementos da Natureza, as representações personificadas de recursos hídricos como Tiberino perderam expressão com o cristianismo mas nunca foram, de facto, abandonadas. Embora esporádicas e devidamente enquadradas em registos imagéticos de temas bíblicos, elas ressurgiram na arte sacra medieval, aquando das múltiplas *recuperações*¹⁴⁵⁶ estéticas da Antiguidade, como se constata numa iluminura do *Hortus Deliciarum* (Séc. XII, Estrasburgo), onde o Rio Jordão se apresenta personificado, mas sem qualquer sinal de hibridismo, na cena do Baptismo de Cristo.

¹⁴⁵² VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 33-75.

¹⁴⁵³ HOMERO, *Odisseia*, V, 441-453.

¹⁴⁵⁴ «Em qualquer fonte em que a tua água correr, em qualquer solo de que tu belíssimo brotares, tu que tens piedade das nossas penas, sempre com as honras por mim prestadas serás celebrado com dádivas [...] Sê-me apenas favorável e reafirma de forma mais visível o teu poder» (VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 33-75). Atendendo à prece do troiano, o deus acalmou as águas do rio e permitiu que as birremes da sua frota o atravessassem: «Durante toda essa noite, o Tibre apaziguou a sua agitada corrente e refluindo em tácita onda, parou de correr, suave, de modo que a planície das suas águas se estendia como se fosse um calmo lago ou um paul, que aos remadores não exigia esforço algum. Logo os navios correm céleres pelo caminho empreendido» (VERGÍLIO, *Eneida*, VIII, 76-116).

¹⁴⁵⁵ LE GALL, 1953 e SALZMAN, 1990, p. 156 e 164. De acordo com a última autora, por vezes é feita uma errada analogia entre as *Tiberinalia*, dedicadas a Tiberino, deus do Rio Tibre (VARRÃO, *Língua Latina*, 5.7.29-30 e 5-71), celebradas a 17 de Agosto, e as *Portunalia*, dedicadas a Portuno, deus do Porto do rio Tibre (VARRÃO, *Língua Latina*, 6.19-20), celebradas a 8 de Dezembro e a quem seria dedicado o templo designado por *Portus Tiberinus*. Ainda segundo esta especialista, a primeira menção às *Tiberinalia* surge no calendário romano de 354 d.C.

¹⁴⁵⁶ Sobre a aplicação dos termos *renascimentos*, *renovações* ou *renovatio*s durante a Idade Média, vide PANOFKY, 1993, em especial a Parte II - «La Renaissance et les Renaissances», p. 81-215.



Em épocas posteriores, estas soluções personificadas e já totalmente isentas de hibridismo disseminam-se nos mais diversos meios, ora religiosos, ora laicos, como prova, a título de exemplo, a ilustração do frontispício da obra *Historia Naturalis Brasiliae*, de Willem Piso, Joannes de Laet e Georg Marggraf, datada de 1648.



À esquerda: Baptismo de Cristo por S. João Baptista. Iluminura do *Hortus Deliciarum*. c. 1167-1185 d.C. Abadessa Herrad de Landsberg. Estrasburgo. No canto inferior esquerdo observa-se uma pequena figura reclinada sobre um cântaro, personificando o Rio Jordão (identificado na margem esquerda pela inscrição *Jordanus*). A iconografia pagã encontra-se cristianizada não apenas pelo contexto mas também pelo símbolo da Cruz, que se eleva sobre uma coluna classicizante em frente à personagem.

À direita, Pormenor de ilustração com a fauna e a flora do Brasil, incluindo uma divindade aquática (duplamente fluvial e marinha) representada ao modo romano. Frontispício da *Historia Naturalis Brasiliæ*. 1648. Willem Piso, Joannes de Laet e Georg Marggraf. Alemanha.



3.8 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS E CRUSTÁCEOS

3.8.1 – Hibridismos entre humanos e crustáceos

– TALASSA

Talassa apresenta uma morfologia antropomórfica com justaposição zoomórfica de pinças e, por vezes, antenas de crustáceos na fronte, ainda que em cronologias mais tardias a sua iconografia tenha sofrido algumas alterações, chegando mesmo a ser representada na forma antropomórfica pura (sem quaisquer elementos zoomórficos associados)¹⁴⁵⁷. A sua fisionomia é atractiva e a figura assume o aspecto de uma mulher jovem emergindo das águas marinhas. Como personificação alegórica do mar, pode transportar um remo e fazer-se acompanhar de animais marinhos (híbridos ou puros). A iconografia desta personagem reflecte um estereótipo feminino de beleza aliado à juventude e à fertilidade (aqui simbolizada pela riqueza alimentar dos crustáceos) que remonta à Pré-História e perdura nos nossos dias.

Por vezes Talassa, filha de Éter e de Émera e esposa de Pontos¹⁴⁵⁸, é confundida com Tétis, filha de Úrano e de Geia e irmã-esposa de Oceano¹⁴⁵⁹, em virtude da similitude das suas representações e dos fundos paisagísticos que as envolvem, bem como da partilha de alguns atributos. No entanto, a principal diferença iconográfica entre ambas reside nos elementos zoomórficos que cada uma ostenta na cabeça, pois se a primeira apresenta membros de crustáceos, a segunda exhibe duas asas nas têmporas. Também ao nível da antiguidade e do protagonismo parece haver outras diferenças: Talassa remontará às civilizações pré-gregas, surgindo já representada na arte micénica (c. 1600-1200 a.C.) com «el remotimón fuera del mar, en posición vertical,

¹⁴⁵⁷ RUIZ DE ELVIRA, 1964-1965, p. 172. Sobre esta mudança, *vide* igualmente FARAL, 1953, GARCÍA FUENTES, 1973 e BLANC, 2006.

¹⁴⁵⁸ HIGINO, *Fábulas*, Prefácio; LUCIANO, *Diálogos Marinhos*, 11.

¹⁴⁵⁹ HESÍODO, *Teogonia*, 132-134 e 337-369; HOMERO, *Ilíada*, IV. 201 e 302-306; APOLODORO, *Biblioteca*, I, 2; HIGINO, *Fábulas*, Prefácio; OVÍDIO, *Metamorfoses*, IX, 497 e 498.



como un atributo emblemático de poder»¹⁴⁶⁰, e «flanqueada por peces», como *Potula Ichtynon* (“Senhora dos peixes”) ¹⁴⁶¹. Terá, portanto, desempenhado um papel primordial na mitologia primitiva marítima dos povos talassocráticos, assumindo-se como personificação do Mar, tal como provam algumas fábulas do grego Esopo¹⁴⁶²:

Um naufrago, tendo dado à costa, adormeceu depois de muito se debater nas profundezas das águas. Depois acordou e, olhando para Talassa – o mar –, repreendeu-a. Argumentou que ela seduzia os marinheiros com uma aparência calma, mas que depois os enredava nas suas águas, tornando-se violenta e consumindo-os. Talassa, tomando a forma de uma mulher, replicou:

– Não culpe a mim, bom homem, mas aos Ventos; eu sou, por natureza, tão calma e firme como a Terra; mas os Ventos caem repentinamente sobre mim e levantam essas ondas, tornando-me furiosa.

ESOPO, Fábula 245

Por seu turno, Tétis terá surgido posteriormente, no período arcaico (c. 800 a.C. a 500 a.C.), integrando a *Teogonia* de Hesíodo e partilhando com o esposo, de quem teve numerosos filhos, a regência do Grande Rio primordial que circundava a Terra:

Tétis gerou, do Oceano, os Rios turbulentos [...]

Gerou também uma raça sagrada de filhas [...]

são três mil as Oceânides

HESÍODO, *Teogonia*, 337-364

Talassa manteve as suas características físicas e os seus atributos até ao Séc. VI, sobretudo nas regiões do Império Romano onde prevaleceu a influência ancestral da cultura grega mais remota. Alguns mosaicos tardios, localizados em províncias

¹⁴⁶⁰ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 10.

¹⁴⁶¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 12.

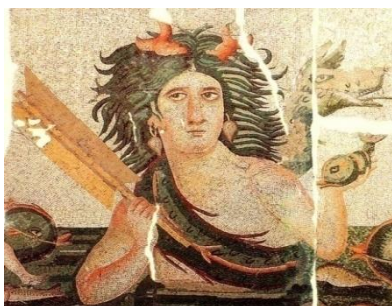
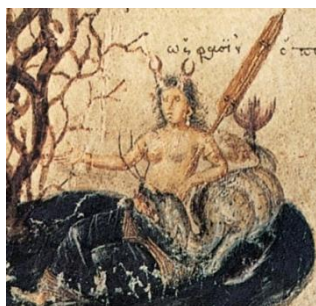
¹⁴⁶² Vide também ESOPO, Fábula 276: «Um lavrador avistou um navio, com a respectiva tripulação, a afundar, desaparecendo sob uma onda. Logo clamou: “Ó mar! Seria melhor que jamais alguém se aventurasse nas tuas águas! És um elemento impiedoso da Natureza e um inimigo da humanidade!” Ao ouvi-lo, o mar – Talassa – tomou a forma de uma mulher e respondeu:

– Não espalhes tais histórias infames sobre mim! Não sou a causa dessas coisas que vos acontecem; os Ventos, aos quais estou exposta, são os verdadeiros responsáveis. Se me olharem quando os Ventos partirem e então navegarem sobre as minhas águas, admitirão que sou ainda mais calma do que vossa terra seca.»



orientais, apresentam-na como uma figura feminina com pinças de caranguejo nas têmporas, segurando um remo e fazendo-se acompanhar de *ketoi* e de golfinhos, tal como se observa nos exemplares de Yakto, perto de Daphne (hoje no Museu de Antakya), de Garni, na Arménia, de Tagiura, na Líbia, e de Chahba, na Síria.

No Séc. VI atestam-se, porém, algumas alterações que contemplam a representação da deusa ora de corpo inteiro, com pinças de crustáceo na testa, segurando um remo e fazendo-se acompanhar de um *ketos* – como na iluminura que integra a versão vienense do *Codex Medicus Graecus*, datável do Séc. VI d.C. (obra originalmente concebida pelo físico, botânico e farmacologista Pedânio Dioscuride, no Séc. I d.C.¹⁴⁶³) –, ora já desprovida de pinças de crustáceo e sem a presença do *ketos* – como no mosaico da Basílica dos Santos Apóstolos de Madaba, na Jordânia, datável de 578 d.C., onde a personagem assume uma gestualidade hierática (Salvação grega) que a aproxima de um ícone cristão, claramente mais adequado à utilização do espaço.



À esquerda: Talassa, junto a um coral, representada de corpo inteiro e com pinças de crustáceo nas têmporas, transportando um remo e descansando o braço sobre um *ketos*. Pormenor de iluminura do fl. 391v. do *Codex Medicus Graecus* de Viena, a partir de um original atribuído ao autor grego Dioscurides. Segundo quartel do Séc. VI d.C.

Ao centro: Talassa, acompanhada de um *ketos*, representada em meio corpo e emergindo das águas, ostentando pinças de crustáceo nas têmporas, carregando um remo e segurando um pequeno golfinho. Pormenor de mosaico de Yakto. Meados do Séc. V d.C. Museu de Antakya. Hattay. Turquia.

À direita: Talassa, rodeada de golfinhos e peixes, representada em meio corpo e emergindo das águas, sem qualquer elemento de hibridismo, trazendo um remo e gestualizando a Salvação grega. Mosaico da Basílica dos Santos Apóstolos de Madaba. Jordânia. c. 578 d.C. Permanece *in situ*.

¹⁴⁶³ DIOSCURIDES, 1998. Sobre a identificação desta figura com Talassa, vide MAGUIRE, 1991, Session 11, p. 48.

À exceção do caso jordanico, no qual a figura é concretamente identificada pela inscrição grega «ΘΑΛΑΚΚΑ», os outros mosaicos tardios não têm colhido unanimidade no reconhecimento da personagem, sendo que esta aparece referenciada ora como Talassa¹⁴⁶⁴, ora como Tétis¹⁴⁶⁵.

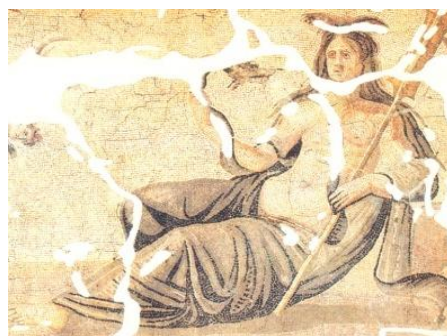
Tétis, por sua vez, mereceu uma definição iconográfica nas artes figurativas das Províncias turcas de influência helenística, durante a época romana severiana, sendo aí invariavelmente representada com as mencionadas asas na cabeça. De acordo com os cinco mosaicos turcos que servem de base para o reconhecimento desta deusa, ela aparece acompanhada de um ou mais *ketoí* (exceptuando no painel oriundo de Dafne, no Museu de Antakya, datável do Séc. III d.C.), podendo figurar de corpo inteiro (como no exemplar de Seleucia Pieria e ainda no do Monte Staurin, próximo de Antioquia, também no Museu de Antakya e datável do Séc. II d.C.), ou apenas em busto, emergindo das águas (como no mosaico de Dafne e nos dois de Belkís-Zeugma, estes no Museu de Gaziantep).



Em cima: pormenor do mosaico com Triunfo de Poseidon, mostrando Oceano e Tétis. Séc. III d.C. Gaziantep Museum. Turquia.



À direita: pormenor de mosaico com Oceano e Tétis. Belkís-Zeugma. Séc. I-II d.C. Gaziantep Museum. Turquia; e pormenor do mosaico com Tétis. Seleucia Pieria. Séc. III d.C. Antakya Museum. Turquia.



¹⁴⁶⁴ Assim surge referenciada no inventário do Museu de Antaquia, nos respectivos postais, e no estudo de M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ (**SAN NICOLÁS PEDRAZ**, 2008, p. 319).

¹⁴⁶⁵ Assim foi identificada por Fatih CIMOK (**CIMOK**, 2005, p. 38) e por María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ (**RODRÍGUEZ LÓPEZ**, 1993, p. 232).





À esquerda, pormenor do busto da deusa em Marroquíes Altos, e à direita, em Quesada (*Villa de Bruñel*), Jaén.

Em dois mosaicos hispânicos de Jaén, um deles proveniente de Marroquíes Altos (originalmente numa *exædra* e hoje no Museo de Jaén)¹⁴⁶⁶ e o outro de Quesada (*Villa de Bruñel, in situ*)¹⁴⁶⁷, ambos executados entre finais do Séc. III e inícios do Séc. IV, a figura feminina representada aproxima-se mais da iconografia de

Talassa do que da de Tétis, porquanto ostenta membros de crustáceos na cabeça e surge sem o habitual companheiro.¹⁴⁶⁸ Em ambos os casos ocupa uma posição de relevo na composição, apresentando-se em busto (como se estivesse submersa), exibindo o rosto jovem e sereno e estando adornada com um colar serpentiforme e com um diadema lanceolado (lembrando o formato dos brincos usados pela divindade marinha representada no mosaico de Yakto, perto de Daphne, no Museu de Hathay)¹⁴⁶⁹.

No primeiro mosaico integra-se num ambiente marinho, transporta um remo e está rodeada por animais reais e fantásticos (peixes, bivalves e dois *ketoí*)¹⁴⁷⁰, elementos que aludem ao apaziguamento e à navegabilidade das águas, à riqueza da fauna

¹⁴⁶⁶ Vide VOLUME II, p. 156 e 157.

¹⁴⁶⁷ Vide VOLUME II, p. 160.

¹⁴⁶⁸ Em 1981, J. M. BLÁZQUEZ identificou o busto da *Villa de Bruñel* como sendo uma representação da Medusa (cfr. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1981, p. 35); no ano seguinte, D. FERNÁNDEZ GALIANO identificou a figura como sendo a deusa Tétis (FERNÁNDEZ GALIANO, 1982, p. 17); em 2008 M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ considerou a possibilidade de se tratar de Talassa (SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2008, p. 315-320). Nos dois casos ibéricos concordamos com esta última identificação, já que a iconografia mais comum de Tétis contempla duas pequenas asas na cabeça da deusa, o que não se verifica neste exemplar; por seu turno, a iconografia de Talassa compreende geralmente pinças de caranguejo na cabeça e um remo como atributo, tal como consta neste mosaico.

¹⁴⁶⁹ María del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ identifica este pormenor como uma pequena asa (SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2008, p. 317). Este pormenor não é claro e a identificação que aqui propomos não é definitiva.

¹⁴⁷⁰ Cfr. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1994, p. 284. O autor refere que «precisamente en un mosaico de Jaén, fechado en la segunda mitad del siglo IV, el busto de Tetis emerge del mar, acompañada de dos *Ketoí*.



marinha como fonte de alimento e de imaginação. No segundo mosaico a personagem surge isolada num emblema – tal como no exemplar oriundo do Palácio do Governador de Salónia, na Croácia (hoje no Split Archeological Museum) – que interrompe uma composição geométrica com pseudo-labirinto, encordado e dois florões, sem qualquer outro elemento de alusão aquática, afirmando-se como único motivo figurativo, polarizando o olhar e enfatizando a sua relevância.

Apesar da natureza zoomórfica dos hibridismos destas figuras hispânicas ser suficiente para assegurar as suas identificações, os pareceres dos estudiosos têm sido divergentes, optando uns por tomá-las pela deusa Tétis¹⁴⁷¹ e outros por Talassa¹⁴⁷². Ora, com base nos argumentos iconográficos que temos vindo a expor, entendemos ser mais correcta esta última consideração, que, aliás, parece reiterar a importância das influências gregas na região de Jaén, comprovadas por José María Blázquez e por María Paz García-Gelabert¹⁴⁷³ (e já citadas por nós no capítulo dos contextos temáticos de *Mirabilia Aquarum*¹⁴⁷⁴).

Un tritón sostiene un remo. Delfines, peces y una concha rodean a la diosa». Não esquecendo que este mosaico foi submetido a restauro, com eventual perda ou acréscimo de elementos, parece-nos, todavia, que o remo surge simplesmente por detrás da deusa, sem que qualquer personagem o sustente (ou pudesse tê-lo feito antes, já que não resta espaço para a sua presença). Também agora vemos duas conchas em cada canto, ao invés de uma só, e atestamos apenas a imagem de um golfinho, à esquerda.

¹⁴⁷¹ NEIRA JIMÉNEZ, 1992; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1994; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2002; RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993; Ficha de Inventário Museológico N.º CE/DA00785, Museo de Jaén. – Consulta através do Portal *Domus - Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía*.

¹⁴⁷² SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2008, p. 315-320.

¹⁴⁷³ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ e GARCÍA-GELABERT, 1992, p. 422-430.

¹⁴⁷⁴ *Vide supra*, p. 99.



3.9 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS, CRUSTÁCEOS, PEIXES E VEGETAIS

3.9.1 – Hibridismos entre humanos, crustáceos, peixes e vegetais

– OCEANO

Filho primogénito de Úrano (Céu) e de Geia (Terra)¹⁴⁷⁵, Oceano foi referido por Hesíodo como um imenso «rio que em si mesmo acaba»¹⁴⁷⁶. As noções de magnitude e de princípio e fim subjacentes à descrição deste portentoso titã excediam claramente as suas imaginárias dimensões físicas e a sua original concepção morfológica encurvada; de facto, alargavam-se também a conceitos geográficos que compreendiam uma extensão do Oriente ao Ocidente, mais tarde considerados pelos romanos como o *limes* do Império e da civilização¹⁴⁷⁷, para lá dos quais se situava a barbárie e toda a sorte de monstros. A estas ideias de espaço, que faziam do Oceano um colosso capaz de abarcar todo o *orbis terrarum*¹⁴⁷⁸ como um Ouroboros¹⁴⁷⁹, juntavam-se outros arquétipos de tempo, como os de Aurora e Ocaso (que justificavam a sua frequente ligação ao Sol e à Lua¹⁴⁸⁰) e, sobretudo, os de nascimento, morte e renascimento da Vida (qual Alfa e Omega da Criação) imanentes ao elemento Água – em conformidade com a teoria da procedência cósmica defendida por Tales de Mileto¹⁴⁸¹ –, o que explica a frequência com que a divindade foi representada na arte funerária (como no sarcófago etrusco da colecção Cook, no Museu sintrense de Odrinhas e o sarcófago romano das Quatro Estações, no Museu portuense de Soares dos Reis). Oceano assumia-se, por conseguinte, como a personificação masculina das Águas Primordiais e Demiúrgicas¹⁴⁸²

¹⁴⁷⁵ **HESÍODO**, *Teogonia*, 126-133.

¹⁴⁷⁶ **HESÍODO**, *Teogonia*, 241 e 959. A mesma ideia surge em **HOMERO**, *Ilíada*, XVIII, 483-608.

¹⁴⁷⁷ *Vide supra*, p. 87-88.

¹⁴⁷⁸ *Vide supra*, p. 89.

¹⁴⁷⁹ **HESÍODO**, *Teogonia*, 241. *Vide supra*, p. 221, nota 948.

¹⁴⁸⁰ *Vide supra*, p. 88 e 89.

¹⁴⁸¹ *Vide supra*, p. 98. *Vide também* **MOURÃO**, 2008 a, p. 11.

¹⁴⁸² *Vide supra*, p. 90.



– o que rapidamente lhe conferiu uma dupla identidade fluvial e marinha¹⁴⁸³ –, sendo mesmo indigitado por Vergílio como o «Pai de todas as coisas»¹⁴⁸⁴ e por Homero como a própria «origem dos deuses»¹⁴⁸⁵. A sua descendência era, assim, extremamente alargada, não se confinando, portanto, aos filhos que teve com a própria irmã Tétis (as três mil Oceânides¹⁴⁸⁶, os Rios e as nascentes)¹⁴⁸⁷. Deste modo se entende a importância da suma divindade aquática no Mundo Antigo, com quem os próprios Imperadores se identificaram¹⁴⁸⁸, a quem, por todo o Império, se erigiram templos, se prestaram cultos e libações¹⁴⁸⁹, se dedicaram copiosas palavras e de quem se conceberam incontáveis efígies em todas as expressões artísticas, desde a numismática até à arquitectura, passando pela cerâmica, pela escultura doméstica, pública e funerária¹⁴⁹⁰, pela pintura e pelo mosaico.



Oceano (com a inscrição OKEANOZ), apresentando chifres na testa, o corpo antropomórfico até à cintura e uma cauda psiciforme ondulada. Segura um peixe e uma cobra de água. Pormenor de *stamnos* ático de figuras negras. c. 580 a.C. British Museum. Londres. Inglaterra.

No período grego arcaico, Oceano foi concebido com uma fisionomia híbrida, antropomórfica até à cintura e ictioforme, longa e ondulada, a partir daí, contando com chifres de quadrúpede. Esta morfologia, que era, então, comum a outras divindades fluviais¹⁴⁹¹, estava inferiormente adaptada à deslocação na água e superiormente adequada à evocação da sua inicial

¹⁴⁸³ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006, p. 485-496; MOURÃO, 2008 b, p. 122.

¹⁴⁸⁴ VERGÍLIO, *Geórgicas*, IV, 382.

¹⁴⁸⁵ HOMERO, *Ilíada*, XIV, 201, 246 e 302.

¹⁴⁸⁶ Da união da Oceânide Dóris (HESÍODO, *Teogonia*, 350) com Nereu (HESÍODO, *Teogonia*, 233) nasceram as cinquenta Nereides (HESÍODO, *Teogonia*, 240-264).

¹⁴⁸⁷ HESÍODO, *Teogonia*, 337-370. HOMERO, *Ilíada*, XIV, 246; XX, 4-9; XXI, 195-197; *Odisseia*, XI, 157.

¹⁴⁸⁸ Vide *supra*, p. 89.

¹⁴⁸⁹ Vide, por exemplo, a libação a Oceano relatada in VERGÍLIO, *Geórgicas*, IV, 379-386.

¹⁴⁹⁰ GUARDIA PONS, 1992, p. 301, nota 13, referindo o estudo de Katherine DUNBADIN sobre a iconografia de Oceano nos mosaicos norte-africanos (*The Mosaics of Roman North Africa: studies in iconography and patronage*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1978, p. 149-154).

¹⁴⁹¹ Vide *supra*, p. 327-329 e *infra* 370 e 371.

natureza flumínea, já que os chifres constituíam uma alusão aos rios que de si nasciam, tal como explicou Apolónio de Rodes a propósito do Rio Istro (cujos afluentes desembocavam, respectivamente, nos mares Jónio, ou Negro, e Trinácrio, ou Adriático):

Há por aquela parte indicado um rio, o corno mais alto do Oceano, amplo e profundo.

APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 290-291¹⁴⁹²

Afirmado no mundo helénico como divindade maior de todas as águas, doces e salgadas, no mundo itálico – primeiro na Etrúria e depois no Lácio – Oceano foi nobilitado e dignificado com um aspecto maioritariamente antropomórfico, quase sempre sem os chifres de animal terrestre (conservando-os muito raramente, como no *Sarcófago das Quatro Estações*) e sem a cauda ictioforme, mas mantendo os elementos da fauna e da flora marinha como atributos avulsos independentes. Outros, porém, foram-lhe incorporados de modo orgânico justaposto, como membros de crustáceos artrópodes (em especial caranguejos e lagostas¹⁴⁹³) nas têmporas¹⁴⁹⁴, algas, limos e outros elementos vegetalistas nas capilaridades e em certas partes do corpo. Assim, Oceano acabou por se diferenciar não só da iconografia grega, mas também das restantes divindades fluviais, cujas morfologias sofreram uma evolução ligeiramente diferente (ainda que também com prevalência antropomórfica), como já referimos.¹⁴⁹⁵

Na grande maioria das vezes, Oceano foi representado em idade madura, com rosto severo a tez dourada pelo sol, os cabelos e as barbas em desalinho, revoltos pelos Ventos que amiúde o acompanham. A idade plena indica a antiguidade geracional do titã, infere a sabedoria necessária ao governo de um elemento primordial e inspira respeito; a aparência austera revela a sua índole implacável e o seu temperamento imprevisível, que tanto podia ter consequências benéficas e generosas, como prejudiciais e devastadores, ora propiciando a calma necessária às longas navegações, ora desencadeando violentas procelas e trazendo inimigos reais e imagi-

¹⁴⁹² Tradução do castelhano por Cátia Mourão, a partir de **APOLÓNIO DE RODES**, 2004, p. 200. O sublinhado é nosso. Foi também com este sentido que Vergílio designou o Rio Tibre como «o cornífero rio» (**VERGÍLIO**, *Eneida*, VIII, 75. *Vide supra*, p. 327).

¹⁴⁹³ *Vide supra*, p. 211 e 212.

¹⁴⁹⁴ Cfr. **PAULIÁN**, 1979, p. 121. O autor vê nestes elementos um valor essencialmente decorativo.

¹⁴⁹⁵ *Vide supra*, p. 327-329. *Vide também infra* 370.



nários que desafiavam as vidas dos homens comuns, dos heróis das grandes epopeias¹⁴⁹⁷ e até de alguns deuses olímpicos¹⁴⁹⁸. Funcionando de modo quase arbitrário como coadjuvante e como opo-nente, este deus «tanto era temido pela força indomável que destruía embarcações e arrebatava vidas humanas, como admirado pela riqueza em peixe e marisco, privilégio gastronómico reservado aos patrícios, e matéria-prima de uma das mais prósperas indústrias do Império»¹⁴⁹⁹.



Firmada já na época severiana, a iconografia de escasso hibridismo e de austeridade hierática e soberana prevaleceu muito além da Antiguidade pagã e teve direito a lugar em igrejas cristãs como a de Petra, na Jordânia, onde o deus surge em pose majestática.

A «figura de Océano fue una de las que alcanzó mayor popularidad dentro del repertorio temático incluido en los mosaicos, como demuestra el gran número de sus representaciones conocidas. Por lo general, se suele representar sólo su cabeza, a modo de mascarón [...]; excepcionalmente, en otras ocasiones, la antigua divinidad aparece de cuerpo entero»¹⁵⁰⁰, de acordo com um modelo mais comum na «musivaria de tradición oriental»¹⁵⁰¹, o que poderá denunciar «la procedencia de modelos»¹⁵⁰². De facto, para além da pintura e da

Oceano. Pormenor de mosaico bizantino de inícios do Séc. VI d.C. Igreja cristã de Petra. Jordânia. A divindade está identificada pela inscrição grega ΩΚΕΑΝΟΣ (grafia que mistura maiúsculas e minúsculas sem critério) e apresenta os atributos habituais: pinças de caranguejo nas têmporas, barba e cabelo grisalhos, clâmide pregueada, remo, barco e golfinho).¹⁴⁹⁶

¹⁴⁹⁶ Sobre este mosaico e o seu contexto, vide FIGUERAS, 2000 b, p. 312-314.

¹⁴⁹⁷ Vide, por exemplo, as epopeias de Ulisses (HOMERO, *Odisseia*) e Eneias (VERGÍLIO, *Eneida*).

¹⁴⁹⁸ Vide, por exemplo, as experiências marítimas de Dioniso (HIGINO, *Fábulas*, 134; PSEUDO-HIGINO, *Astronónica*, XII, 17; OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 572) e Orfeu (APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*).

¹⁴⁹⁹ MOURÃO, 2008 a, p. 71.

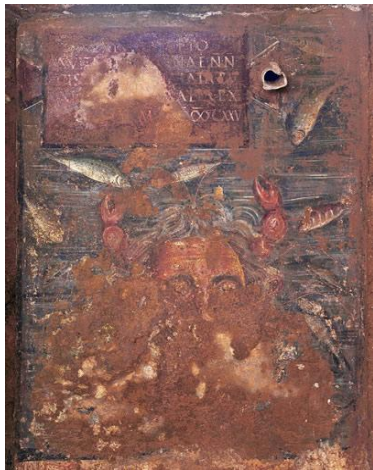
¹⁵⁰⁰ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 203.

¹⁵⁰¹ GUARDIA PONS, 1992, p. 302, nota 13.

¹⁵⁰² GUARDIA PONS, 1992, p. 307.



escultura, em território hispânico foram, até ao momento, encontradas dezanove representações musivas com representações inequívocas do deus Oceano¹⁵⁰³, dezassete das quais na forma abreviada – herdeira da tradição etrusca, como prova o sarcófago do Museu de Odrinhas – (sendo quinze circunscritas à cabeça e duas estendidas ao busto emergindo das águas – especificamente em Carranque¹⁵⁰⁴ e em Antequera¹⁵⁰⁵) e apenas duas na forma integral – herdeira da tradição helenística – (ou seja, de corpo inteiro – em Mérida¹⁵⁰⁶ e em Alter do Chão¹⁵⁰⁷). Qualquer dos modelos apresenta características aproximadas dos restantes exemplares estrangeiros, em especial norte-africanos e turcos, situação que comprova o bom conhecimento de um dos motivos iconográficos mais em voga no Império. Não obstante, algumas obras



Pintura mural com cabeça do deus Oceano. Painel de uma fonte na Villa romana de Munts. Séc. II d.C. Museu Arqueològic de Tarragona.

exibem particularidades únicas decorrentes da extraordinária criatividade local.

A tipologia abreviada mais comum – também firmada no sintagmático fresco parietal de uma fonte tarraconense de Munts – conferia à imagem da divindade oceânica «un carácter apotropaico» e «una eficacia mágica contra las actividades del *Invidus*»¹⁵⁰⁸ (aliás semelhante às cabeças da Medusa¹⁵⁰⁹), como atesta uma inscrição integrada num mosaico argelino com máscara de Oceano, em Ain Temouchent¹⁵¹⁰. De facto, estas representações capitólinas estão eivadas de

¹⁵⁰³ Vide *supra*, p. 98.

¹⁵⁰⁴ Vide VOLUME II, p. 244 e 245.

¹⁵⁰⁵ Vide VOLUME II, p. 174.

¹⁵⁰⁶ Vide VOLUME II, p. 64 e 66.

¹⁵⁰⁷ Vide VOLUME II, p. 65 e 66.

¹⁵⁰⁸ GUARDIA PONS, 1992, p. 306. Vide também p. 344.

¹⁵⁰⁹ Vide *supra*, p. 122, 123 e 228.

¹⁵¹⁰ *INVIDA SEDEREO RVMPANTVR PECTORA VISV / CEDAT ET IN NOSTRIS LINGVA PROTERVA LOCIS / HOC STVDIOSVPERAMVS AVOS GRATVMQVE / REDIMET AEDIBVS IN NOSTRIS / SVMMVS APEX OPERIS FELICITER* (apud CORRAL CORREDOIRA, 2004, p. 45).

uma intensa carga dramática (cujo grau de expressividade decorre da mestria dos artesãos e dos recursos materiais de que dispunham), caracterizando-se por um olhar grave, por vezes até intimidador, não obstante a sua orientação ser sempre desviada e elevada, como se contemplasse, com orgulho, a imensidão dos seus domínios e se desinteressasse de toda a exiguidade do mundo humano... Já a tipologia mais extensa parece revestir-se de outros significados, cujos entendimentos requerem uma análise muito cuidada dos contextos temáticos em que se inscrevem, como adiante veremos. De acordo com o padrão iconográfico romano imperial, as ilustrações hispânicas do deus Oceano conferem-lhe sempre um par de pinças de caranguejo nas têmporas. Em algumas obras esses são os únicos elementos zoomórficos justapostos à figura (Mérida¹⁵¹¹, Plaza de la Corredera¹⁵¹², Écija¹⁵¹³ e Balazote¹⁵¹⁴). Porém, noutros mosaicos vêm-se ainda patas e antenas de artrópodes (Lugo¹⁵¹⁵, Faro¹⁵¹⁶, Casariche¹⁵¹⁷, Cártama¹⁵¹⁸, Antequera, Córdoba¹⁵¹⁹, Dueñas¹⁵²⁰, Barcelona¹⁵²¹, Tarragona¹⁵²², Carranque e Milla del Río¹⁵²³ e Alter do Chão¹⁵²⁴) e até elementos vegetalistas que lembram folhas de hera e que reportam para uma ideia de eternidade¹⁵²⁵, consentânea com a simbologia demiúrgica da personagem (octógono lateral de Quintanilla de la Cueva¹⁵²⁶). Em certos pavimentos as orelhas da divindade são formadas por búzios (Lugo e Milla

¹⁵¹¹ Vide VOLUME II, p. 44 e 46.

¹⁵¹² Vide VOLUME II, p. 150.

¹⁵¹³ Vide VOLUME II, p. 162 e 163, respectivamente.

¹⁵¹⁴ Vide VOLUME II, p. 251.

¹⁵¹⁵ Vide VOLUME II, p. 15.

¹⁵¹⁶ Vide VOLUME II, p. 78 e 79.

¹⁵¹⁷ Vide VOLUME II, p. 84 e 85.

¹⁵¹⁸ Vide VOLUME II, p. 181.

¹⁵¹⁹ Vide VOLUME II, p. 142.

¹⁵²⁰ Vide VOLUME II, p. 20 e 21.

¹⁵²¹ Vide VOLUME II, p. 209.

¹⁵²² Vide VOLUME II, p. 211.

¹⁵²³ Vide VOLUME II, p. 231.

¹⁵²⁴ Vide VOLUME II, p. 65 e 66.

¹⁵²⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 363 e 364 ; BELFIORE, 2010, p. 624-629. Vide supra, p. 317.

¹⁵²⁶ Vide VOLUME II, p. 19.



del Río), ou conchas (octógono lateral de Quintanilla de la Cueva), ou patas de artrópodes (Balazote), ou urópodes laminados (Antequera). Os cabelos e as barbas apresentam-se ora castanhos (Lugo e Faro), ora grisalhos (Écija, octógono lateral de Quintanilla, Dueñas, Barcelona e Antequera), ora com tonalidades azuis-esverdeadas (Plaza de la Corredera, octógono central de Quintanilla de la Cueva¹⁵²⁷, Milla del Río e Alter do Chão), mostrando-se sempre revoltos e podendo simular algas (Cártama e octógono central de Quintanilla), ou ondulações (Lugo, Faro, Dueñas, Antequera, Barcelona e Balazote), ou escamas de peixe (Carranque), ou ainda tentáculos de polvo (Córdoba e octógono lateral de Quintanilla). Lateralmente saem de entre as barbas dois peixes (Lugo) ou dois golfinhos (Faro, Casariche, Cártama, Córdoba e Plaza de la Corredera)¹⁵²⁸. Muito raramente, o corpo da divindade apresenta mínimas justaposições ficomórficas no peito (Alter do Chão).

No que respeita à integração compositiva, Oceano surge amiúde no centro de medalhões (Faro, Casariche e Écija), ou de emblemas (Plaza de la Corredera), ou de octógonos (Córdoba e Quintanilla), ou ainda de semicírculos absidais (Carranque), em associação com outros motivos aquáticos (Casariche e Córdoba), ou com as Estações do Ano (octógono central de Quintanilla e *domus* de Écija), ou com os Ventos (Faro, Balazote e Córdoba), ou ainda com elementos báquicos (Córdoba). Nestas circunstâncias o deus está representado somente pela cabeça ou pelo busto, destacando-se em fundos lisos (Faro, Córdoba, *domus* de Écija e Balazote), ou animados por ondulações (Casariche e octógono central de Quintanilla), ou ainda povoados por plantas e animais aquáticos (Quintanilla, Plaza de la Corredera, Balazote e Carranque). Em situações menos comuns, a cabeça ocupa posições marginais relativamente ao painel central (Lugo, Cártama, Tarragona, Milla del Río e octógono lateral de Quintanilla) e, ainda mais raramente, integra composições razoavelmente extensas, de campo livre, como eventuais *thiasoi* marinhos (Dueñas), ou vagos ambi-

¹⁵²⁷ Vide VOLUME II, p. 18.

¹⁵²⁸ Até à data não foi ainda encontrado qualquer mosaico hispânico com *ketoi*, como se vê no emblema galo-romano de Saint-Romain-en-Gal.



entes aquáticos (*uilla* de Écija, Carranque, Antequera¹⁵²⁹), ou reuniões cosmogónicas (Mérida), ou até episódios da história mítica de Roma (Alter do Chão).

De entre os casos em que Oceano assume um claro protagonismo pela centralidade e pela qualidade técnica e estética, destaca-se o mosaico fareense proveniente da antiga urbe de Ossonoba¹⁵³⁰, que poderia ter ornamentado a entrada «de um edifício público da cidade»¹⁵³¹ beneficiado com tal obra por vários patrícios, cujos nomes constam da *tabula ansata*¹⁵³². Este significativo pormenor revela uma prática de evergetismo recorrente no mundo romano e igualmente atestada no fresco fontenário tarraconense com cabeça de Oceano¹⁵³³, cuja inscrição¹⁵³⁴ (em idêntica cartela) esclarece que a obra foi mandada erigir por um casal *para* comemorar a construção de uma cisterna pública. Em Faro, a imponente cabeça da divindade surge no centro do medalhão e, à semelhança do mosaico da *Villa* de Balazote (em Albacete)¹⁵³⁵, estava rodeada pelos quatro Ventos principais, de que hoje só restam dois. O apuramento técnico e estético faz do exemplar lusitano um dos mais perfeitos da Península Ibérica, somente comparável ao mosaico emeritense da *Domus* do Mitreu¹⁵³⁶. Com efeito, denota um rigoroso cuidado na execução, atestado não apenas na *sinopia*, mas também na regularidade dos motivos geométricos, que parecem denunciar o recurso a moldes

¹⁵²⁹ A exiguidade do fragmento não permite confirmar a hipótese.

¹⁵³⁰ Vide VOLUME II, p. 78 e 79.

¹⁵³¹ LANCHÁ, 1986, p. 2.

¹⁵³² Vide as propostas de leitura destes nomes aventadas por José D'ENCARNAÇÃO (ALARCÃO, BELOTO, D'ENCARNAÇÃO e ALMEIDA, 1980, p. 231) e por Janine LANCHÁ (LANCHÁ, 1984, p. 58 e 59 e LANCHÁ, 1986, p. 20 e 21), transcritas no VOLUME II, p. 78, nota 79.

¹⁵³³ Vide imagem na p. 339.

¹⁵³⁴ «EX PRAECEPTO / AVITI ET [FAV]STINAE · N· N· / CISTERNA · [FA]CTA· LATA· P· / XII[I]· [LO]N[GA·P·XV] I[I] · ALTA·P· X· / C[A]PTI M [] CXXV».

¹⁵³⁵ Mercedes DURÁN estabelece uma comparação ainda mais estreita entre estes dois mosaicos, alegando também uma idêntica frontalidade nas duas cabeças do deus. Porém, só reconhecemos essa perspectiva frontal no mosaico de Balazote e não no de Faro, onde a cabeça está, efectivamente, voltada a três quartos. Também a qualidade plástica da obra lusitana nos parece francamente superior à cartaginense. (Cfr. DURÁN PENEDO, 1993, p. 206).

¹⁵³⁶ Vide VOLUME II, p. 44-46.



justapostos. De igual modo, a riqueza do cromatismo e o vibrante ilusionismo volumétrico conferem ao conjunto um admirável grau de naturalismo. A utilização destes recursos plásticos, mais intensa e enfática nas figuras humanas do que nos demais elementos, atinge o seu auge na cabeça de Oceano, que se destaca das dos Ventos pela maior escala, pela fisionomia mais marcante, pela insigne modelação, pelo dramatismo da expressão (bem contrastante com a serenidade dos dois Ventos) e ainda pela utilização de tesselas de talhe mais reduzido, que permitem reproduzir com maior acuidade os ínfimos pormenores da fisionomia.¹⁵³⁷ A sensível disparidade entre a figura central e os restantes motivos do conjunto poderá ter resultado de uma intencional gestão de recursos estilísticos e materiais para salientar a importância da divindade principal¹⁵³⁸, ou ser fruto de factores menos propositados, tais como a conjugação de métodos, tempos e locais de execução diversos, reunidos depois no mesmo painel. Nesta segunda hipótese, poder-se-ia contemplar a realização do medalhão numa oficina com sede local ou até exterior à Província, em regime de importação (talvez norte-africana)¹⁵³⁹. Em qualquer das possibilidades, a presença de um exemplar tão exímio em Ossonoba afirma a importância desta cidade como centro privilegiado de romanização, onde afluíam os mais rigorosos preceitos vitruvianos das técnicas musivas¹⁵⁴⁰ e a estética naturalista da arte deste período. A associação dos Ventos à imagem Oceano explica-se pela influência que exercem no estado do mar e nas suas condições de navegabilidade¹⁵⁴¹, como referiram tantos autores antigos, desde Esopo¹⁵⁴² até Júlio César¹⁵⁴³, passando por Hesíodo, Homero, Vergílio e Ovídio.¹⁵⁴⁴

¹⁵³⁷ MOURÃO, 2008 a, p. 71.

¹⁵³⁸ María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ pensa que «acaso siguiendo esta jerarquía un sentido simbólico en relación con el carácter de las divindades» (RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, 234)

¹⁵³⁹ Para além da Hispânia, é precisamente no Norte de África que se encontra a maior concentração de representações do deus Oceano. Estas não só lançam luz sobre a datação do mosaico de Faro, como comprovam a referida proximidade iconográfica do caso algarvio. A possibilidade de importação do trecho musivo inscrever-se-ia numa prática relativamente comum por todo o Império. *Vide supra*, p. 153.

¹⁵⁴⁰ VITRÚVIO, *Da Architectura*, VII, I, 1-4. *Vide supra*, p. 148 e 149.

¹⁵⁴¹ MOURÃO, 2008 a, p. 72.

¹⁵⁴² ESOPHO, Fábulas 245 e 276. *Vide supra*, p. 333.



Idêntica intensidade apresenta o rosto de Oceano concebido também em inícios do século III d.C., oriundo de Cártama (no Museo Loringiano de Málaga). A boca invulgarmente entreaberta, deixando ver os alvos dentes (como sucede no octógono lateral de Quintanilla de la Cueva¹⁵⁴⁵), a amplitude do olhar, forçadamente elevado, o enrugamento do prócero e o afundamento dos papos orbitais conferem ao fâcies uma expressão de *pathos*¹⁵⁴⁶ que o aproxima das máscaras trágicas.



Cabeça de Oceano no fragmento de Cártama. (*Conuentus Gaditanus. Bætica*).

Da mesma época e aparentando um dramatismo também admirável – infelizmente silenciado pelo abrupto corte abaixo dos olhos –, o fragmento originário de La Milla del Río (em León, no Museo Arqueológico Nacional de Madrid)¹⁵⁴⁷ mostra uma frontalidade facial pouco comum nos mosaicos oceânicos ibéricos, sendo que até o olhar parece menos desviado do que nos demais pavimentos. Apesar de a identificação desta figura colher unanimidade por parte dos especialistas, a sua frequente relação directa¹⁵⁴⁸ com outro fragmento de igual proveniência (no Museo Arqueológico de León) não nos parece tão pertinente, já que este segundo trecho conserva parte de um braço humano, em cuja mão se vê uma turritela jorrando água, atributo impróprio da

¹⁵⁴³ Aqui aproveitamos para rectificar o nosso lapso na referência autoral da frase latina que outrora citámos (**LOURÃO**, 2008 a, p. 71) e que pertence a Júlio César (**CÉSAR**, *As Guerras Gálicas*, III, 13) e não a Tito Lívio (**LIVIO**, *Desde a Fundação da Cidade*, III, 13): *quod tantas tempestates Oceani tantosque impetus ventorum sustineri ac tanta onera navium regi velis non satis commode posse arbitrabantur*.

¹⁵⁴⁴ **HESÍODO**, *Teogonia*, 869-880; **HOMERO**, *Ilíada*, II, 144-154, IV, 422-426; **HOMERO**, *Odisseia*, V, 313-332, 382-389, VII, 248-277, IX, 283-285, X, 54-55, XII, 405-447, XVIII, 726, XV, 471; **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, VI, 703 e 704; **VERGÍLIO**, *Eneida*, I, 65-140; III, 192-209; V, 1-31 e 696-697. *Vide supra*, p. 277.

¹⁵⁴⁵ *Vide* VOLUME II, p. 19.

¹⁵⁴⁶ **LÓPEZ MONTEAGUDO** (no prelo).

¹⁵⁴⁷ *Vide* VOLUME II, p. 231.

¹⁵⁴⁸ **BLÁZQUEZ MARTÍNEZ et Alii**, 1993, p. 26 e **LOPEZ MONTEAGUDO**, 2006.



divindade em apreço¹⁵⁴⁹ e geralmente consagrado a outras criaturas marinhas, como Tritão (ou os seus múltiplos recreativos ictiocentáuricos). Assim, acreditamos que cada fragmento tenha pertencido a duas personagens distintas, sendo a parte capitular afecta a Oceano e o braço adstrito a Tritão.

Embora se desconheça a exacta localização original que a divindade maior assumiria no conjunto, o vértice conservado acima da cabeça parece indicar um eventual posicionamento em cantoneira¹⁵⁵⁰. Neste sentido, J. M. Blázquez Martínez pensa que «esta cabeza debía constituir la decoración de uno de los ángulos del motivo central del mosaico y es presumible que los otros tres estuvieran también adornados con cabezas semejantes, como es frecuente en pavimentos del N. de Africa, Djemila, Hippona, Sfax y el Antiquarium de Cartago».¹⁵⁵¹ O autor avança ainda a possibilidade de estarmos perante personagens que compunham um panteão aquático presidido por Neptuno e escoltado por divindades do mesmo meio.

Outro caso de invulgar frontalidade absoluta do rosto de Oceano pode ser observado no mosaico de Casariche¹⁵⁵². De expressão austera, o deus parece emergir das águas, graças ao pormenor dos golfinhos que, saindo lateralmente dos cabelos, demarcam uma linha de transição espacial que divide o fundo em duas metades, sendo a superior lisa e a inferior animada por ondulação esquematizada por filetes simples, perpendicularmente seguidos de três traços curvos paralelos. Esta solução, de admirável naturalismo, parece ser única em composições onde Oceano surge no centro de medalhões.

¹⁵⁴⁹ Notando de igual modo o desajuste deste atributo, José María BLÁZQUEZ tentou ainda justificar a associação, dizendo que: «la figura representada en el mosaico de Léon parece tener un doble carácter, ya que, por un lado, la cabeza muestra todos los atributos propios del dios Océanos, mientras que la caracola de la que mana agua constituye una de las características de las divinidades fluviales» (BLÁZQUEZ MARTÍNEZ *et Alii*, 1993, p. 26).

¹⁵⁵⁰ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ *et Alii*, 1993, p. 26 e LOPEZ MONTEAGUDO, 2005 (no prelo).

¹⁵⁵¹ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ *et Alii*, 1989, p. 40 (*apud* VOUTE, 1972, p. 662-666).

¹⁵⁵² Vide VOLUME II, p. 84 e 85.



Em outros quatro mosaicos surgem mais três cabeças masculinas normalmente identificadas com Oceano, mas que nos suscitam diferentes reservas:

A primeira é bicroma, datará de meados do Séc. II e provém de um conjunto fontenário de El Chorreadero (Cádiz)¹⁵⁵³, mas apresenta um tal grau de destruição que nos impede de assegurarmos a sua identidade. Conservando apenas o vulto capitolino e algumas pinças de artrópodes laterais, foi arbitrariamente considerada como Tritão¹⁵⁵⁴ e como Oceano¹⁵⁵⁵.

As restantes três cabeças inspiram-nos mais reservas pelas inadequações ao modelo iconográfico mais ortodoxo de Oceano. Com efeito, uma é igualmente bícroma e de cronologia aproximada da anterior, mas provém de Elche e integra o Museo Arqueologico de La Alcudia¹⁵⁵⁶; outra é policroma e datável de finais do Séc. II, ou inícios do Séc. III, e conserva-se em Écija¹⁵⁵⁷; a última é também policroma e de época severiana, provém de Itálica e está no Museu de Sevilha¹⁵⁵⁸. De facto, nenhuma apresenta qualquer sinal de hibridismo inequívoco, estando todas completamente desprovidas dos elementos artrópodes adjudicados ao deus Oceano. A primeira, que no entanto parece ter as pontas dos cabelos ictioformes, tem um rosto imberbe, uma aparência jovem e uma expressão serena que contrastam com o aspecto barbado, mais maduro e austero do magno deus aquático. Estas características (que podem, contudo, ser consequência de uma menor habilidade do artesão ou das limitações da bicromia¹⁵⁵⁹), não impediram Mercedes Durán¹⁵⁶⁰ de estabelecer um paralelo com outro mosaico italiano de Santa María di Capua Vetere (hoje no Museo Archeologico di Cividale del Friuli, em Torino, Itália), onde a divindade oceânica foi igualmente

¹⁵⁵³ Vide VOLUME II, p. 115 e 116.

¹⁵⁵⁴ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1982, IV, p. 52 e 53.

¹⁵⁵⁵ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2005, p. 487.

¹⁵⁵⁶ Vide VOLUME II, p. 259. Mercedes DURÁN, Isabelle MORAND e Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO identificam esta divindade como Oceano (cfr. DURÁN PENEDO, 1993, p. 230; MORAND, 1994, p. 289; LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 a, p. 497-503; LÓPEZ MONTEAGUDO [no prelo]).

¹⁵⁵⁷ Vide VOLUME II, p. 162.

¹⁵⁵⁸ Vide VOLUME II, p. 110.

¹⁵⁵⁹ DURÁN PENEDO, 1993, p. 231.

¹⁵⁶⁰ Cfr. DURÁN PENEDO, 1993, p. 230



identificada em idade jovem, mas onde conserva os restantes atributos. Perante as evidências expostas, partilhamos da opinião de Janine Lancha¹⁵⁶¹ e descartamos a ideia de se tratar de uma representação de Oceano, tomando-a como uma entidade aquática de menor relevo, presente neste conjunto apenas como símbolo do elemento Água, já que o elemento Terra – assinalado no interior do quadrado, ao redor do medalhão central – também não conta com qualquer divindade maior e tão-só com figuras alusivas ao meio.

Quanto ao mosaico de Écija, Guadalupe López Monteagudo¹⁵⁶² pensa que a ausência dos atributos orgânicos tenha resultado de um eventual restauro sem reconstituição, feito ainda em época romana tardia, uma vez que o conjunto apresenta várias irregularidades que indiciam esse tipo de intervenções coevas.

Relativamente ao mosaico de Itálica, Irene Mañas Romero identifica, sem quaisquer reservas, as duas cabeças conservadas como desdobramentos imagéticos de Oceano¹⁵⁶³, não dando qualquer relevo à ausência dos elementos zoomórficos habituais. Se, por um lado, elas se aproximam da tipologia fisionómica desta divindade, podendo pensar-se numa variante iconográfica local, por outro, a supressão dos atributos e a presença da coroa permitem equacionar a possibilidade de se tratar antes de uma representação desdobrada de Neptuno, ainda que referenciada na de Oceano.

Contrariamente aos exemplares anteriores, a cabeça do deus Oceano concebida em época severiana e proveniente da Plaza de la Corredera, hoje no Alcázar de lo Reyes Cristianos de Córdoba¹⁵⁶⁴, não suscita qualquer dúvida sobre a sua identidade, posto que apresenta os elementos zoomórficos tradicionais. Ainda que o emblema evidencie algum apuramento técnico na projecção das sombras dos peixes no fundo – pormenor que confere uma «sensación de naturalismo»¹⁵⁶⁵ –, a figura divina ressent-se com a ausência de igual tratamento, ficando penalizada com uma maior planura que lhe diminui a potencial expressividade.

¹⁵⁶¹ LANCHÁ, 1986, p. 173.

¹⁵⁶² LÓPEZ MONTEAGUDO, 2005, p. 4.

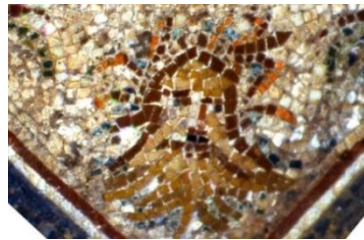
¹⁵⁶³ MAÑAS ROMERO (no prelo), p. 82.

¹⁵⁶⁴ Vide VOLUME II, p. 150.

¹⁵⁶⁵ Cfr. DURÁN PENEDO, 1993, p. 101.



Uma última imagem de Oceano circunscrita à cabeça merece-nos particular referência por constituir a única representação hispânica deste deus como Estação invernal – condição mais frequentemente assumida pelas deidades fluviais, como sucede no mosaico de Santa Vitória do Ameixial¹⁵⁶⁶. Encontra-se no canto superior direito do mosaico de Tarragona, dominado pela imponente efígie da Medusa, e destaca-se das duas personificações sazonais remanescentes pela condição viril e pelo rosto barbado.¹⁵⁶⁷ A exiguidade do espaço que ocupa comprometeu a minúcia dos pormenores, que assim foram sintetizados em expressivos laivos de cromatismo azul, laranja, castanho e ocre, simulando membros de artrópodes e escorreguências aquíferas. A figura encontra-se flanqueada por ramagens vegetalistas que reportam para a flora das zonas ribeirinhas.



Em cima: cabeça de Oceano, como Inverno, no canto superior direito do mosaico da Medusa, em Tarragona. (*Tarraconensis*).

Em baixo: cabeça de divindade fluvial, como Inverno, no painel central do mosaico de Santa Vitória do Ameixial (*Lusitania*).

Apesar de distantes em termos cronológicos e estéticos, as figurações de Oceano em Carranque (Séc. III d.C.) e em Antequera (Séc. IV d.C.)¹⁵⁶⁸ apresentam uma solução aproximada e pouco usual na Hispânia, já que contemplam a divindade em busto e com as capilaridades fortemente onduladas, lembrando o mar revolto ou até escamas de peixe. Bastante mais longas no exemplar de Carranque, aí cobrem o peito do deus, simulando uma copiosa cascata azul; mais curtas no fragmento de Antequera, deixam o pescoço e os peitorais a descoberto até à linha de água de onde emerge, como nos mosaicos turcos de Zeugma¹⁵⁶⁹.

¹⁵⁶⁶ Vide VOLUME II, p. 71. Vide também MOURÃO, 2008 a, p. 82 e 144.

¹⁵⁶⁷ Vide VOLUME II, p. 211.

¹⁵⁶⁸ Vide VOLUME II, p. 244-245 e 174, respectivamente.

¹⁵⁶⁹ Vide *supra*, p. 335.



As duas exceções hispânicas à representação abreviada do deus Oceano estão, curiosamente, concentradas na antiga Lusitânia e foram identicamente executadas em policromia, ainda que com cerca de dois séculos de distância. A primeira, datável do Séc. II d.C., encontra-se no *Mosaico Cósmico*, em Mérida¹⁵⁷⁰, onde todas as divindades figuram de corpo inteiro; a segunda, datável do Séc. IV d.C., observa-se no *Mosaico de Eneias e Turno*, em Alter do Chão¹⁵⁷¹, onde as demais figuras também estão integralmente representadas. Em ambos os casos Oceano assume uma pose reclinada e localiza-se junto das margens das composições (respectivamente no canto inferior esquerdo e no canto inferior direito), servindo um claro propósito contextual.



Em Mérida, Oceano está situado na zona reservada às personificações do elemento Água, imediatamente abaixo da Terra que parece dali emergir, de acordo com a visão cosmogónica mitraica¹⁵⁷².

À esquerda: Oceano no mosaico de Mérida. Séc. II d.C. À direita: A divindade suprema das águas pouco difere das figuras

dos rios Nilo e Eufrates, igualmente possantes, de pele morena, reclinadas e de pernas encobertas por manto. Só os atributos (pinças de caranguejo, arpão, búzio e cobra de água¹⁵⁷³) e a inscrição (OCEANVS) permitem identificá-la sem equívoco algum e estabelecer paralelos com representações noutras Províncias extra-hispânicas, de entre os quais se salienta o exemplar turco do mosaico a Casa do Calendário, em Antioquia. Aliás, todo o painel emeritense demonstra uma fina qualidade estética e uma execução particularmente esmerada, com recurso a materiais de extraordinária

¹⁵⁷⁰ Vide VOLUME II, p. 44 e 46.

¹⁵⁷¹ Vide VOLUME II, p. 65 e 66.

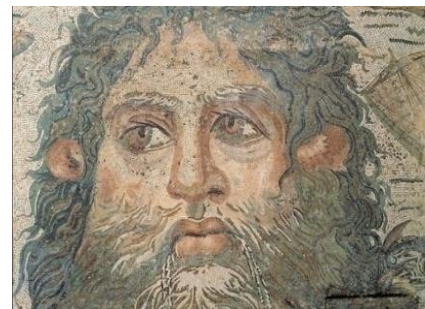
¹⁵⁷² BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2003, p. 794.

¹⁵⁷³ Cfr. LANCHÁ, 1983, p. 26. A autora identifica este ser como um *ketos*. No entanto, estabelecemos um directo paralelismo com o animal que Oceano agarra no *stamnos* ático do British Museum (p. 336).



raridade na época e, em especial, na geografia hispânica, tais como tesselas de vidro laminadas a ouro que permitem aventar uma inspiração oriental e, talvez, uma realização por parte de oficina itinerante alexandrina, como sugeriu J.M. Blázquez¹⁵⁷⁴, ou mesmo turca – ainda que nos pareça mais provável uma colaboração tunisina.

No mosaico de Alter do Chão, a figura está dotada de grandes proporções, apresenta-se em pose reclinada e enverga um manto azul esverdeado. O rosto e o pescoço têm tonalidades carnis, tratadas com grande mestria volumétrica, mas o resto do corpo tem cor azul esverdeada, parecendo indicar que a figura se encontra parcialmente submersa em água. Apresenta pinças de caranguejo nas têmporas e antenas de lagosta na testa; pelos cantos da sua boca escorrem fios de água – como nas figuras de Oceano oriundas de Chott Meriem (no Museu Arqueológico de Sousse, Tunísia) e de Cartago (no British Museum, Inglaterra). Do próprio peito, que apresenta auréolas mamilares ficomórficas (lembrando uma alga, ou um limo, pela irregularidade do contorno e pela cor verde-azulada) e bicos vermelhos, saem jactos do mesmo líquido que salpicam mais abaixo ao caírem na ondulação. Na bibliografia consultada não encontrámos paralelo para este último pormenor de extremo realismo, inequivocamente ligado à fertilidade.



À esquerda: Oceano no mosaico lusitano de Alter do Chão. Séc. IV. À direita: cabeça da mesma divindade no mosaico tunisino de Chott

Meriem. c. 201 – 250 d.C. Em ambos os casos, Oceano apresenta fios de água escorrendo pelos cantos da boca.

¹⁵⁷⁴ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2003, p. 794.

A presença da divindade marinha neste mosaico reporta-se directamente à epopeia de Vergílio¹⁵⁷⁵, já que Eneias e os seus companheiros conheceram as duas facetas, calma e intempestiva, do Mar: logo no Canto I o poeta explicou que os troianos e os seus aliados padeceram muito «na terra e no mar por violência dos deuses supremos, devido ao ressentimento da cruel Juno»¹⁵⁷⁶. Com efeito, só alcançaram o seu destino (o Lácio) depois de muitos anos vagueando, «conduzidos pelos Fados em volta de todos os mares»¹⁵⁷⁷ e vivendo as agruras de numerosas e violentas tempestades¹⁵⁷⁸, só apaziguadas por Neptuno, deus «domador do mar alto»¹⁵⁷⁹ e coadjuvante dos heróis:

Entretanto, Neptuno apercebeu-se de que o mar estava a ser perturbado, com grande fragor, que uma tempestade tinha sido desencadeada e que as profundezas eram revolvidas desde o leito do oceano. Gravemente encolerizado, ergueu a majestosa fronte à superfície das águas, examinando atentamente a vastidão do pélago. Vê a armada de Eneias espalhada pelo mar fora, os Troianos fustigados pelas ondas, o desabar do céu. As insídias de Juno não passaram despercebidas ao que era seu irmão [Neptuno], nem a sua cólera. Chama a si o Euro e o Zéfiro, e diz-lhes em seguida:

– [...] dizei o seguinte ao vosso rei: não foi a ele que coube em sorte o poder sobre o pélago e o terrível tridente, mas a mim. [...]

Assim falou e, mais depressa do que demora a dizê-lo, fez amainar a encapelada superfície do mar, põe em fuga as nuvens amontoadas, faz voltar o sol. Cimótoe e Tritão, apoiando-se num cachopo, desencalham os navios, o próprio Neptuno os ergue com o tridente, abre passagem nos vastos montões de areia, acalma o mar e desliza à superfície das águas com leves rodas.

VERGÍLIO, *Eneida*, I, 125-147

Ao longo de toda a Obra o Mar afirma uma presença constante e inconstante, servindo de cenário a toda a epopeia. Foi nele que Eneias e os seus companheiros se lançaram para cumprir os seus desígnios – que eram também os desígnios de um povo e as sementes de um novo e próspero Império. Num ritmo cadenciado, do primeiro ao último Canto, os troianos e os seus aliados frígios entram e saem das águas, calmas ou revoltas, pontualmente acostando em territórios alheios e encontrando neles o

¹⁵⁷⁵ Vide *supra*, p. 139-141. Vide também CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO (no prelo).

¹⁵⁷⁶ VERGÍLIO, *Eneida*, I, 3-4.

¹⁵⁷⁷ *Ibidem*, I, 27-38.

¹⁵⁷⁸ *Ibidem*, I, 65-124; III, 192-209; V, 1-31 e 696-697.

¹⁵⁷⁹ *Ibidem*, V, 799.



descanso e o deleite (como na Líbia, chefiada pela apaixonada Dido¹⁵⁸⁰, ou na Sicília, governada pelo dárdano Acestes¹⁵⁸¹, onde parte da tripulação exausta se radicou¹⁵⁸²) ou as provações e as ameaças (como nas Estrófades das Harpias¹⁵⁸³, nos domínios dos Ciclopes¹⁵⁸⁴ e no Orco habitado por temíveis monstros teratomórficos e híbridos¹⁵⁸⁵). O Mar funciona, pois, como elemento omnipresente e, sobretudo, como via iniciática para os fundadores da cidade que veio a dar origem a Roma, já que no seu percurso são submetidos a variados “trabalhos”, quais provas de iniciação, superados por batalhas ou por invocações e preces, consultas de oráculos, sacrifícios e votos aos deuses¹⁵⁸⁶, bem como por renúncias amorosas e obediência às ordens divinas¹⁵⁸⁷. Juntamente com os companheiros, Eneias «suportou todos os mares e todas as ameaças dos céus e das águas»¹⁵⁸⁸ até que, por fim, avistou o Lácio¹⁵⁸⁹ e aportou na praia de Óstia. É precisamente nesta praia que o Rio Tibre – aliado dos troianos e situado abaixo destes, como coadjuvante¹⁵⁹⁰ – se encontra com o Mar Mediterrâneo – representativo de todas as provações dos heróis e situado abaixo dos seus inimigos, como oponente dos primeiros. A zona de encontro das tropas adversárias é também a zona de encontro dos dois cursos de água, magistralmente representada pela foz turbulenta no centro inferior da composição¹⁵⁹¹.

¹⁵⁸⁰ **VERGÍLIO**, *Eneida*, I, 505-507; IV, 1-277.

¹⁵⁸¹ *Ibidem*, V, 45-48.

¹⁵⁸² *Ibidem*, V, 939-942; V, 1074-1084; V, 1099-1102; V, 1144-1148.

¹⁵⁸³ *Ibidem*, III, 330-410.

¹⁵⁸⁴ *Ibidem*, III, 909-1083.

¹⁵⁸⁵ *Ibidem*, VI, 286-294: «os Centauros e as Cilas biformes, o centímato Briareu e a alimária [Hidra] de Lerna, silvando horripelantemente, a Quimera armada de chamas, as Górgonas e as Harpias, e uma espectral figura com três corpos [Gerião]»

¹⁵⁸⁶ *Vide*, por exemplo, **VERGÍLIO**, *Eneida*, VI, 27-67 e XII, 195-234.

¹⁵⁸⁷ *Vide* a renúncia de Dido por Eneias (**VERGÍLIO**, *Eneida*, IV, 286-705).

¹⁵⁸⁸ **VERGÍLIO**, *Eneida*, VI, 107-108.

¹⁵⁸⁹ *Ibidem*, VII, 29.

¹⁵⁹⁰ *Vide supra*, p. 140, 141 e 329 e 330.

¹⁵⁹¹ *Vide supra*, p. 140 e 141. *Vide* também **CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO** (no prelo).



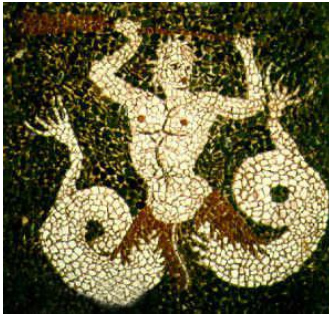
– TRITÕES, RODE E ICTIOCENTAUROS



Tritão de cauda simples num *stamnos* ático de figuras negras. Niarchos Collection, Northampton. Inglaterra.

De Anfitrite e do troante deus que abala a terra [Poseidon]
nasceu o grande Tritão de enorme força, que no mar
profundo, com a mãe querida e o soberano pai,
habita uma morada de ouro, deus terrível.

HESÍODO, *Teogonia*, 930-931



Tritão de cauda dupla num mosaico helenístico de seixos. Museu Arqueológico de Esparta. Grécia.

Tritão, filho de Poseidon e Anfitrite, era a divindade tutelar de um lago salgado¹⁵⁹² com o próprio nome, localizado na Líbia, e perto do qual teria nascido a deusa Atena¹⁵⁹³. A sua morfologia era antropomórfica até à cintura, ocasionalmente com justaposição de pinças e antenas de artrópode ou ramificações de coral nas fronteiras, e aglutinação zoomórfica pisciforme a partir do baixo-ventre¹⁵⁹⁴, amiúde com filamentos e barbatanas (aletas natatórias) na zona pélvica e ao longo da cauda. Esta podia desenvolver-se de forma simples ou dupla¹⁵⁹⁵, estando a primeira solução «de acuerdo con los prototipos más antiguos fijados en el mundo griego» e a segunda em conformidade com a variante helenística que teve uma pontual reaparição em Roma no Séc. I d.C.¹⁵⁹⁶

¹⁵⁹² APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1588; CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, II, 21. Cfr. APOLODORO, *Biblioteca*, I, 3.6. Este autor disse tratar-se de um rio.

¹⁵⁹³ APOLODORO, *Biblioteca*, I, 20; CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, II, 21. O autor cognomina a deusa Atena de Tritónia. Este cognome já havia sido antes mencionado por Homero (HOMERO, *Ilíada*, V, 714). Apolodoro acrescenta que «quando nasceu, Atena foi criada por Tritão, que tinha uma filha, Palas.» (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 12.3).

¹⁵⁹⁴ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1600- 1610; CÍCERO, *A Natureza Deuses*, 1, 28, VERGÍLIO, *Eneida*, X, 209.

¹⁵⁹⁵ APOLONIO, IV, 1610; OVIDIO, *Heroidas*, VII, 49; VERGÍLIO, *Eneida*, X, 210; RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 45.

¹⁵⁹⁶ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 199.



O deus [Tritão] emergiu das profundezas [do lago] e mostrou o seu aspecto. [...] O corpo, desde o alto da cabeça, passando pelas costas e pelos flancos, até ao ventre, mostrava um aspecto austero, semelhante aos imortais. Já da cintura para baixo estendia, de um e outro lado, a cauda dupla de um enorme monstro marinho. Sulcava a superfície da água com as suas aletas de espinhas curvas, semelhantes a crescentes lunares.

APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1600- 1610¹⁵⁹⁷

Outras variantes mais tardias e especialmente desenvolvidas na arte romana¹⁵⁹⁸ contemplam-lhe duas pinças de crustáceo ou até duas patas de equídeo no ventre, que denunciam uma clara contaminação iconográfica com os Centauros¹⁵⁹⁹, marcada por idêntico número excepcional de membros: dois superiores e polivalentes (dotados de habilidade humana), outros dois anteriores e de utilização múltipla (mais hábil no caso das tenazes e mais locomotiva na situação dos cascos) e um último posterior (unicamente destinado à deslocação). Designados tecnicamente como Centauros-Marinhos, ou Ictiocentauros¹⁶⁰⁰, estes últimos foram especialmente privilegiados na arte romana, sobretudo na escultura funerária¹⁶⁰¹ e «en la musivaria, donde, como variedad de tritón preferiblemente representada, adquiere mayor auge y difusión»¹⁶⁰².

Em qualquer das alternativas, a fisionomia híbrida de Tritão tem sempre um aspecto bizarro, grotesco e possante, algo desarticulado, consentâneo com a sua índole presumivelmente desordeira, mas não exactamente maléfica – pois vários autores

¹⁵⁹⁷ Tradução do castelhano por Cátia Mourão, a partir de APOLÓNIO DE RODES, 2004, p. 245.

¹⁵⁹⁸ María Luz NEIRA refere mais variantes extra-hispânicas que incluem «pequeñas aletas que, en ocasiones, no sólo salpican su parte pisciforme, terminada como la de los monstruos marinos en una aleta caudal, sino también su torso humano y sus brazos y con orejas puntiagudas que a veces hacen alusión a las propias de los sátiros.» (NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 222)

¹⁵⁹⁹ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 44 e 45.

¹⁶⁰⁰ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 144. A autora refere que «no obstante, su pertenencia a una de estas variedades no condiciona una iconografía propia de cada una de ellas [...] muchos autores mantienen la denominación genérica de tritón o tritones sin especificar al describirlos si se trata de centauros marinos, tritones de aletas natatorias, etc.» (NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 229)

¹⁶⁰¹ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 229.

¹⁶⁰² NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 223.



ressaltam-no como coadjuvante dos marinheiros, desencalhando os barcos destes¹⁶⁰³. Tritão foi amiúde descrito como um «monstro marinho» bastante «ruidoso»¹⁶⁰⁴, que tinha por ingrata missão «actuar como mensajer de la divinidad a la que precede», anunciando «la llegada de las tormentas que Posidón» com «los sonidos que produce su caracola», designados por «truenos, porque Tritón es “el torrencial”»¹⁶⁰⁵.

Para além do búzio, que usava como trombeta, Tritão tinha ainda por atributos pequenos animais marinhos, remos, *vexilla*, *peda*, *logoboloi*¹⁶⁰⁶, um ceptro ou um tridente (elementos «típicos del carácter divino que en un principio tenía»¹⁶⁰⁷).

Ainda que existissem outros seres aquáticos morfologicamente próximos de Tritão (tais como algumas divindades assírias e outras greco-romanas, por vezes confundidas com ele¹⁶⁰⁸, como Glauco, Nereu, Fórcis e Proteu)¹⁶⁰⁹, nas primeiras teogonias não constavam referências a qualquer tipo de relação de parentesco ou de agrupamento social com carácter prolongado ou provisório. Não obstante, à semelhança do que sucedeu com outras personagens¹⁶¹⁰, no período helenístico proliferaram as representações múltiplas, simultâneas e interactivas de Tritão¹⁶¹¹, que assim se confundiam com os demais congéneres e agiam como uma sociedade de diferentes indivíduos – fenómeno ao qual poderá não ter sido alheia a consciência colectiva inerente ao conceito de *Politeia* (Πολιτεία – equivalente à *Res Publica* romana). Estas inúmeras personagens rapidamente passaram a integrar «el coro de Phorkys o del cortejo de Poseidón, evocando simbólicamente un personaje marino, a consecuencia de lo cual ya se podrá empezar a hablar de tritón en plural»¹⁶¹².

¹⁶⁰³ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1600-1610; VERGÍLIO, *Eneida*, I, 144 e X, 209.

¹⁶⁰⁴ Oráculo de Apolo de Dídima (*apud ELIANO*, *História dos Animais*, XIII, 21).

¹⁶⁰⁵ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 46. Vide OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 332-336.

¹⁶⁰⁶ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 275-288.

¹⁶⁰⁷ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 42 e 43.

¹⁶⁰⁸ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1600. O autor demonstra exactamente essa confusão identitária: «as filhas do mar chamam-te Tritão, prodígio marinho, ou Fórcis, ou Nereu».

¹⁶⁰⁹ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 42 e 43.

¹⁶¹⁰ Vide os casos já mencionados de Pã (p. 201) e de Eros (p. 84 e 257).

¹⁶¹¹ DURÁN PENEDO, 1993, p. 233.

¹⁶¹² NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 42 e 43.



A arte romana incorporou já a “colectivização” iconográfica de Tritão e transpô-la para a literatura¹⁶¹³ e para as representações de cortejos e de outras extensas composições com fauna real e mítica que pontuam ambientes termais, fontes e sarcófagos – sendo que ali têm uma função essencialmente decorativa, ligada à utilização prática das águas, e aqui adquirem uma simbologia escatológica, muito próxima da que têm os golfinhos enquanto animais psicopompos.¹⁶¹⁴

Em versões posteriores à *Teogonia* de Hesíodo, Tritão passou a ter uma irmã¹⁶¹⁵, chamada «Rode, que se uniu a Hélio»¹⁶¹⁶. Prontamente representada na Grécia antiga, foi cedo importada para o território itálico pré-romano, figurando já na arte etrusca como prova a pequena figura em bronze, datável do Séc. VI a.C., transladada para o acervo do Museu Antiker Kleikunst Antiker Kleikunst (Baviera).¹⁶¹⁷ De igual forma multiplicada, esta figura popularmente designada como tritã, ou tritonesa,¹⁶¹⁸ deve, no entanto, ser mais correctamente denominada por Rode, quando se apresenta no singular, ou por Rodes, quando surge no plural.

Sem que se conheça qualquer característica ou função particular afecta a Rode, depreende-se que esta partilhasse as especificidades e as incumbências do seu irmão. Possivelmente dotada de uma força também pujante e funcionando como igual mensageira de um deus onipotente, anunciando tempestades, Rode deveria ser uma personagem tão portentosa como o irmão. Todavia, não é esta a interpretação que se faz das singelas e sorridentes figurinhas que animam os mosaicos gregos e romanos.



Rode, carregando um remo, sobrevoada por erote. Mosaico da Casa dos Tritões. Séc. II a.C. Bairro da Colina. Delos. Grécia.

¹⁶¹³ **APULEIO**, *O Burro de Ouro*, IV: «uma multidão de tritões saltando pelos mares em toda a parte.»

¹⁶¹⁴ *Vide supra*, p. 77, 79, 80, 84, 85, 259, 260 e 317.

¹⁶¹⁵ Hesíodo não refere a existência de qualquer irmã de Tritão (cfr. **HESÍODO**, *Teogonia*, 930-931).

¹⁶¹⁶ **APOLODORO**, *Biblioteca*, I, 4.5.

¹⁶¹⁷ *Vide RODRÍGUEZ LÓPEZ*, 1993, p. 150.

¹⁶¹⁸ **BALIL ILLANA**, 1960, p. 35; **BRUNEAU e VATIN**, 1964, p. 266; **NEIRA JIMÉNEZ**, 1992, p. 143 e 185; **DURÁN PENEDO**, 1993, p. 234, 240 e 241; **MORAND**, 1994, p. 124 e 297.



De facto, bem inversamente, elas traduzem uma sensação de jovialidade que no território hispânico chega a tocar o registo cómico.



Rode e Neptuno, no fragmento de Sabadell (*Tarraconensis*).

Num fragmento bicromo de Sabadell, datável do Séc. III d.C.,¹⁶¹⁹ surge aquela que parece ser a única representação ibérica de Rode, assim identificada pela suposta compleição feminina¹⁶²⁰ (difícilmente comprovável em virtude da frustre execução). A personagem acompanha Neptuno e evidencia a ínfima dimensão face à colossal proporção do deus. Mínima, desgredada, dançando contorcida e agarrada ao tridente da divindade, Rode mostra-se quase caricatural e muito pouco digna das importantes funções que alegadamente desempenharia.

No entanto, e apesar de admitirmos a hipótese de que a fraca elaboração técnica tenha comprometido a acuidade da caracterização, é certo que estas particularidades demonstram bem a hierarquia secundária e subordinada desta criatura feminina relativamente à divindade masculina.

Ao contrário da irmã, Tritão e os derivantes Ictiocentauros foram muito mais representados na musivária hispânica, onde surgem tanto no singular (Conimbriga¹⁶²¹, Milreu¹⁶²², Casariche¹⁶²³, Mosaico de Neptuno, em Itálica¹⁶²⁴, Mosaico de Galateia, em Itálica¹⁶²⁵, El Pomar¹⁶²⁶, La Cocosa¹⁶²⁷, Fuente Álamo¹⁶²⁸, Sasamón¹⁶²⁹ e talvez em

¹⁶¹⁹ Vide VOLUME II, p. 206.

¹⁶²⁰ BALIL ILLANA, 1960, p. 35; BRUNEAU e VATIN, 1964, p. 266; NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 143 e 185; DURÁN PENEDO, 1993, p. 234, 240 e 241; MORAND, 1994, p. 124 e 297.

¹⁶²¹ Vide VOLUME II, p. 58 e 59.

¹⁶²² Vide VOLUME II, p. 76.

¹⁶²³ Vide VOLUME II, p. 84 e 85.

¹⁶²⁴ Vide VOLUME II, p. 86 e 87.

¹⁶²⁵ Vide VOLUME II, p. 91 e 92.

¹⁶²⁶ Vide VOLUME II, p. 120.

¹⁶²⁷ Vide VOLUME II, p. 123.



Córdoba¹⁶³⁰), como no plural (Mérida¹⁶³¹, Santa Vitória do Ameixial¹⁶³², Mosaico de Afrodite, em Itálica¹⁶³³, Calle de los Pescadores, em Itálica¹⁶³⁴, Alcolea del Río¹⁶³⁵, El Chorreadero¹⁶³⁶, Barcino¹⁶³⁷ e Lorca¹⁶³⁸).

Podendo figurar isolados em emblemas (Conimbriga e La Cocosa) e octógonos (Sasamón), vemo-los mais frequentemente em campo aberto, integrando composições inspiradas nos modelos gregos firmados no Séc. IV a.C., tais como *thiasoi*¹⁶³⁹, nos quais aparecem livres (Milreu, Mosaico de Neptuno, El Chorreadero e Barcino) ou montados por Nereides (Santa Vitória do Ameixial, Córdoba e possivelmente em La Milla del Río¹⁶⁴⁰). Mais raramente surgem em cenas do Nascimento de Afrodite, segurando a concha-berço da divindade¹⁶⁴¹ (Itálica e Lorca), ou nos cantos de medalhões dominados por figuras apotropaicas como a Medusa (Alcolea del Río).

Nos tesselados ibéricos não foram encontradas ilustrações de acontecimentos míticos que envolveram Tritão, tais como o seu fatídico destino, profetizado pelo Oráculo de Apolo, em Dídima – segundo o qual o desafortunado híbrido «teve a má sorte de ser acometido por uma embarcação»¹⁶⁴² –, ou o auxílio que prestou aos Argonautas¹⁶⁴³, ou ainda o confronto que teve com Dioniso e do qual a última divindade saiu vencedora.

¹⁶²⁸ Vide VOLUME II, p. 132.

¹⁶²⁹ Vide VOLUME II, p. 188.

¹⁶³⁰ Vide VOLUME II, p. 147. A sobreposição da estrutura arquitectónica impede a certeza.

¹⁶³¹ Vide VOLUME II, p. 25 e 27.

¹⁶³² Vide VOLUME II, p. 70 e 72.

¹⁶³³ Vide VOLUME II, p. 95 e 96.

¹⁶³⁴ Vide VOLUME II, p. 102 e 103.

¹⁶³⁵ Vide VOLUME II, p. 111.

¹⁶³⁶ Vide VOLUME II, p. 115.

¹⁶³⁷ Vide VOLUME II, p. 207 e 208.

¹⁶³⁸ Vide VOLUME II, p. 265 e 266.

¹⁶³⁹ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 229.

¹⁶⁴⁰ Vide VOLUME II, p. 231. O ínfimo fragmento não permite comprovar esta possibilidade.

¹⁶⁴¹ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 42 e 43.

¹⁶⁴² *Apud ELIANO, História dos Animais*, XIII, 21.

¹⁶⁴³ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1600-1610



Nesta segunda lenda, que teve duas versões, o desentendimento fora motivado por uma taça de vinho ou despoletado por um assédio de Tritão às Ménades¹⁶⁴⁴. A estória, os enredos e a ligação a Baco tornam óbvia a referência de Tritão nos Centauros, não apenas no que respeita ao comportamento desordeiro, embriagado e libidinoso, mas também no que concerne à própria concepção morfológica da figura, identicamente composta por aglutinação mas adaptada a um *habitat* diferente.

A faceta belicosa de Tritão revelava-se num trecho desaparecido¹⁶⁴⁵ do extenso mosaico que reveste o *podium* do templo de Milreu (Estói, Faro)¹⁶⁴⁶. De acordo com o registo fotográfico a preto e branco¹⁶⁴⁷ e com o desenho polícromo executado por Estácio da Veiga¹⁶⁴⁸, a criatura – na sintomática versão do ictiocentauro – surgia afrontada a outro híbrido marinho (de natureza desconhecida), parecendo lutar com ele, demonstrando a sua pujança física e a sua propensão desordeira. De igual modo, no mosaico das termas de Barcino (Barcelona) Tritão ressurgiu na variante centáurea e em duplicado, formando dois pares simétricos que seguram turrítelas e disputam golfinhos, evidenciando o contencioso.

A ausência dos marcantes episódios literários no *corpus* musivo em análise é generosamente compensada com algumas soluções mais incomuns, cuja raridade tem até dificultado a correcta identificação da criatura mista. Um caso paradigmático conserva-se no mosaico de Sasamón (Burgos), datável de finais do Séc. IV, ou inícios do Séc. V d.C.¹⁶⁴⁹, que centraliza um busto de rosto imberbe e sereno, com cabelo escuro e

¹⁶⁴⁴ GRIMAL, 2004, p. 456; GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 911.

¹⁶⁴⁵ Em 1959, Maria Cristina Moreira de Sá descreveu sumariamente este fragmento, talvez já com base apenas no desenho de Leite de Vasconcelos, uma vez que não refere o seu paradeiro nem apresenta fotografias contemporâneas. (SÁ, 1959, p. 52).

¹⁶⁴⁶ Vide VOLUME II, p. 76 e 77.

¹⁶⁴⁷ BRITO REBELO (?), 1882, p. 240. Vide também MOURÃO, 2008 a, p. 118.

¹⁶⁴⁸ O original encontra-se no Museu Nacional de Arqueologia. Vide também MOURÃO, 2008 a, p. 118 e MOURÃO, 2008 b, p. 123.

¹⁶⁴⁹ Vide VOLUME II, p. 188.



pinças de caranguejo na fronte, rodeado de outros híbridos marinhos e diferentemente identificado como Oceano e como Tritão. Pesando embora o facto da tipologia representativa escolhida ser mais habitual na primeira figura e menos usual na segunda, por lhe trincar a característica cauda pisciforme, reconhecemo-lo como Tritão ¹⁶⁵⁰. A invulgar forma escolhida poderá reflectir a tendência tardia para a abreviação formal¹⁶⁵¹, não sendo de



Busto de Tritão no mosaico de Sasamón (*Tarraconensis*).

descartar também a possibilidade de uma simples adaptação da figura híbrida a uma tipologia compositiva deveras comum a outras personagens¹⁶⁵². De qualquer modo, a dignificação da personagem através do posicionamento axial não é única nem inusitada, já que se atesta também – e agora de modo cabal e na variante do ictiocentauro – nos emblemas de Conimbriga e de La Cocosa, sendo que a importância de Tritão como arauto dos desígnios de Neptuno e como auxiliador dos navegantes (realçada por Apolónio de Rodes¹⁶⁵³ e Vergílio¹⁶⁵⁴) justifica plenamente o seu culto centralizado:

[...] aconselharam [o argonauta Eufemo] a sacrificar o melhor dos cordeiros e a oferecê-lo [a Tritão] com os devidos rituais. Tendo imediatamente seleccionado o animal, elevou-o, degolou-o e fez a oferenda: «Divindade que te mostraste nos confins desta lagoa e a quem as filhas do mar denominam Tritão, prodígio marinho [...]! Apieda-te e concede-nos um regresso em segurança!»

¹⁶⁵⁰ DURÁN PENEDO, 1993, p. 234 e LOPEZ MONTEAGUDO *et Alii*, 1998, p. 37.

¹⁶⁵¹ DURÁN PENEDO, 1993, p. 255.

¹⁶⁵² DURÁN PENEDO, 1993, p. 234. A autora explica que «el empleo en algunas ocasiones del busto de Tritón puede deberse a la falta de modelos en aquel momento que llevaría al mosaista a emplear la máscara de Oceanos sin barba para así transformarlo en Tritón. Este empleo de unas figuras por otras es usual en el caso de Oceanos, Neptuno y Tritón, existiendo países como Inglaterra en el que la confusión es amplísima.»

¹⁶⁵³ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1600-1610

¹⁶⁵⁴ VERGÍLIO, *Eneida*, I, 144: «Cimótoe e Tritão, apoiando-se num cachopo, desencalham os navios, o próprio Neptuno os ergue com o tridente, abre passagem nos vastos montões de areia, acalma o mar e desliza à superfície das águas com leves rodas».



[...] O deus emergiu das profundezas e [...] tal como o auriga conduz o veloz corcel [...], assim conduziu Tritão a quilha da nave *Argo*, orientando-a em direcção ao mar. [...] Os heróis aclamaram-no, ao ver tão fantástico prodígio.

APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1600-1610¹⁶⁵⁵

Ostentando os membros dianteiros de um equídeo em Conimbriga e em La Cocola, no primeiro mosaico a divindade segura um estandarte e um golfinho, partilha o emblema com peixes e outros delfins e destaca-se do fundo povoado por pequenos *ketoi*, golfinhos e aves pernaltas, criteriosamente intercalados na dinâmica malha de círculos vegetalistas que denuncia um *horror vacui* de inspiração estromatúrgica.¹⁶⁵⁶ No segundo pavimento a figura transporta um remo e sopra uma turrítela, enquanto avança entre várias espécies ictiológicas que nadam em fundo ondulado. Nas duas obras, que distam aproximadamente dois séculos uma da outra, verifica-se a estabilidade do padrão iconográfico e a manutenção das funções dignitárias desta personagem que geralmente encabeça os cortejos marinhos, como se verifica noutros mosaicos hispânicos.

Um dos mais antigos conjuntos com representação extensa de *thiasoi* onde Tritão participa é datável do Séc. II d.C. e foi descoberto na Calle Pizarro, em Mérida¹⁶⁵⁷. Tratava-se de um imenso painel originalmente unificado, mas hoje muito fragmentado, concebido em bicromia, com grande sintetização formal e intenso grafismo – filiado nos «modelos de los mosaicos de Ostia» e semelhante aos «ejemplares de Cerdeña»¹⁶⁵⁸ –, onde a figura tritónida aparecia em duplicado, numa simetria imperfeita e acostada, adiantando-se ao carro triunfal da divindade. Em idêntica pose, os duplos de Tritão apresentavam caudas longas e enroladas, um remo e um búzio em mãos opostas, numa retórica expressão das suas competências de abrir caminho e anunciar a presença de Neptuno. Estas duas figuras antropozoomórficas só se destacam dos

¹⁶⁵⁵ Tradução do castelhano por Cátia Mourão, a partir de APOLÓNIO DE RODES, 2004, p. 245-246.

¹⁶⁵⁶ MOURÃO, 2008 a, p. 58.

¹⁶⁵⁷ Vide VOLUME II, p. 25-27.

¹⁶⁵⁸ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1993, p. 100.



restantes híbridos zoomórficos mistos do séquito divino por fazerem pleno uso das suas capacidades para manusearem objectos – apanágio da condição semi-humana. Também concebido na época dos Antoninos¹⁶⁵⁹, um pavimento conservado em Itálica¹⁶⁶⁰ mostra outros dois duplos de Tritão, desta feita na versão ictiocentauro, nadando em torno de Neptuno. Também trabalhados em bicromia, mas com um sentido estético mais apurado e com uma análise mais detalhada dos pormenores, estas personagens voltam a afirmar a sua diferença em relação aos companheiros híbridos não humanos (identicamente bicromos, à excepção dos Cavalos-Marinheiros que puxam o carro triunfal) pela especial faculdade de transportarem remos e soprarem turrítelas. No entanto, a sua inferioridade e subalternização relativamente ao deus maior continua bem patente na menor proporção antropomórfica e no modo de deslocação, já que Neptuno é inteiramente humano e segue numa pomposa biga. Esta diferença hierárquica, já notada no mosaico anterior, acentua-se ainda mais no presente conjunto, onde a divindade e os seus alazões de eleição foram agraciados com a policromia, o que acentua ainda mais a sua axialidade na composição.

Prestando vassalagem a outro soberano – a divindade oceânica por excelência –, Tritão reaparece no mosaico de Casariche¹⁶⁶¹ novamente em duplicado e apresentando as duas variantes de membros dianteiros (aletas natatórias na figura cimeira e patas equinas na figura esquerda), conformando-se agora a uma composição geometrizada a compasso. Cada figura ocupa o seu semicírculo, posicionando-se em torno de Oceano, ficando os dois restantes espaços idênticos afectos a Cavalos-Marinheiros. O restrito séquito do deus (que é completado por quatro bustos antropomórficos¹⁶⁶²) nobilita as personagens semi-humanas, que assim se revelam as mais nobres de entre toda a fauna mítica das águas.

¹⁶⁵⁹ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1993, p. 100.

¹⁶⁶⁰ Vide VOLUME II, p. 86 e 87.

¹⁶⁶¹ Vide VOLUME II, p. 84 e 85.

¹⁶⁶² Cfr. DURÁN PENEDO, 1993, p. 203 e MORAND, 1994, p. 101. As duas autoras identificam diferentemente as personagens como Estações do Ano e como Ventos.



Tritão parece ter voltado a acompanhar Oceano nos mosaicos de El Chorreadero¹⁶⁶³, de La Milla del Río¹⁶⁶⁴ e da Calle de los Pescadores¹⁶⁶⁵:



Pormenor de Tritão (como Ictiocentauro e com capilaridades coralinas) no mosaico de El Chorreadero (*Conventus Hispalensis. Bætica*).

No tesselado bicromo surge outra vez desdobrado e com membros dianteiros de equídeo, mas apresenta as orelhas pontiagudas, como alguns Sátiros, e ramificações de coral crescendo entre os cabelos. Uma das figuras agarra um golfinho e eleva uma turrítela, e a outra transporta um remo e sopra o mesmo tipo de búzio. Embora profundamente restaurados e reconstituídos, estas figuras demonstram uma exímia análise anatômica e um admirável esforço de suavização do bizarro efeito de associação das partes de cada espécie animal.

Do provável Tritão que integrou o mosaico policromo de La Milla del Río só resta um fragmento do braço com turrítela escorrendo água, pelo que desconhecemos qual o aspecto e a visibilidade que assumiu no conjunto. Contudo, a qualidade plástica do ínfimo pormenor remanescente permite deduzir uma expressividade tão admirável quanto a que caracteriza o trecho do rosto da divindade maior.

Já no mosaico policromo hispalense (transladado para o Museo Arqueológico Provincial de Sevilla) conservam-se os quatro originais múltiplos de Tritão com aletas natatórias encurvadas, de acordo com a descrição de Apolónio de Rodes¹⁶⁶⁶ e com o modelo firmado nas Termas de Neptuno, em Óstia. Todos sopram as respectivas turrítelas e trazem *pardalis* ao pescoço, quais Sátiros; três seguram cajados, como se fossem Sátiros, e outro transporta uma palma, ostentando na cabeça duas pinças de artrópode – ou talvez mais excrescências coralinas, como os congêneres de El Chorreadero. Todos parecem nadar em torno de um motivo central desaparecido

¹⁶⁶³ Vide VOLUME II, p. 115 e 116. Vide *supra*, p. 348 e 349.

¹⁶⁶⁴ Vide VOLUME II, p. 231. Vide *supra*, p. 347 e 348.

¹⁶⁶⁵ Vide VOLUME II, p. 102 e 103.

¹⁶⁶⁶ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1600- 1610. Vide transcrição na p. 354.



antes da descoberta do conjunto. Apesar de ter ficado para sempre ignota a sua verdadeira natureza – e de ter sido remediada a lacuna com uma pitoresca mas falaciosa instalação fontenária¹⁶⁶⁷ –, Blanco Freijeiro pensou que a figuração poderia ter sido uma cabeça de Oceano e adiantou que a sua destruição teria ocorrido ainda na Antiguidade, talvez por contar com a eventual integração de materiais nobres e cobiçados (como tesselas de ouro) ou particularmente frágeis e mais rapidamente degradados (como vidro).¹⁶⁶⁸ Não querendo especular sem qualquer base concreta e mais segura, registamos sobretudo a possibilidade de estes híbridos tritónidos terem escoltado uma divindade maior, à semelhança do que se verifica nos mosaicos anteriores. De resto, salientamos a execução esmerada, minuciosa (com tesselas de pequenas dimensões nas figuras), cromaticamente rica e admiravelmente dinâmica (graças à disposição circular das figuras e à anotação das linhas gráficas que simulam a ondulação).



Tritão com aletas no mosaico de Itálica (*Conuentus Hispalensis. Bætica*).



Tritão com aletas no mosaico das Termas de Neptuno. Óstia. Itália.

Tritão surgia ainda afecto a uma outra divindade maior: Afrodite. Aparecendo novamente em duplicado, agora por óbvias questões de simetria, suportava a concha da Citereia em dois mosaicos de iconografia idêntica, um deficientemente conservado em Itálica¹⁶⁶⁹ e outro originário de Lorca mas irremediavelmente perdido¹⁶⁷⁰.

¹⁶⁶⁷ Actualmente encontra-se simulado o conduto de uma fonte que não existiria, pois não foram encontradas quaisquer canalizações no local aquando do levantamento (**BLANCO FREIJEIRO**, 1978, p.33).

¹⁶⁶⁸ **BLANCO FREIJEIRO** aventou também a hipótese de ali ter sido representada uma cena de luta entre um polvo e uma lagosta (cfr. **BLANCO FREIJEIRO**, 1978, p.33). Luz **NEIRA** acrescenta a possibilidade de ali ter constado uma cabeça da Medusa (cfr. **NEIRA JIMÉNEZ**, 1990, p. 366 e 367).

¹⁶⁶⁹ Vide VOLUME II, p. 95 e 96.



Desconhecido o seu aspecto original nos dois tesselados, é, contudo, aferida em ambos a função dignitária de custódio do berço divino e o privilégio de testemunhar e vigiar o nascimento do Amor. Neste contexto, Tritão afirma-se como um híbrido atlante, capaz de suportar o peso da deusa (nascida já adulta) e de arcar com a responsabilidade de proteger os primeiros segundos de vida do Sentimento mais nobre da Humanidade (da qual ele partilha somente uma parte). A solução – que é, aliás, bastante comum em todo o Império Romano, como se verifica nos pavimentos de Gaziantep (Turquia) e de Sétif (Argélia) – revela, outrossim, o paralelismo entre a figura de Tritão e a dos Centauros, já que estes homólogos (na versão feminina) também acompanham a mesma deusa em ambiente terrestre, de acordo com o mosaico tunisino integrado no Museu do Bardo.



À esquerda: Tritões no mosaico com nascimento de Afrodite. Lorca. Ao centro: Tritões (na versão ictiocentauro) no mosaico com nascimento de Afrodite. Gaziantep Museum. Turquia. À direita: Centauros no mosaico com triunfo de Afrodite. Museu do Bardo. Tunísia.

Longe da presença de superiores hierárquicos, mas sob a inevitável influência do amor venusiano nascido das águas primordiais, Tritão parecia desenvolver «tímidos idílios»¹⁶⁷¹ com as Nereides, como no mosaico de paradeiro incerto e representação parcialmente desconhecida (talvez simulando um abreviado *thiasos*), encontrado em Córdoba¹⁶⁷², onde o possante híbrido transportava a companheira e soprava uma turritela.

¹⁶⁷⁰ Vide VOLUME II, p. 265 e 266.

¹⁶⁷¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 46.

¹⁶⁷² Vide VOLUME II, p. 147 e 148.

No painel inferior do mosaico de Santa Vitória do Ameixial¹⁶⁷³, datável do Séc. IV e integrado no acervo do Museu Nacional de Arqueologia (Belém), surgem mais dois duplos de Tritão com versões ictiocentáuricas diferentes: um deles apresenta membros dianteiros de equídeo (versão mais comum) e outro de crustáceo (caso único em território hispânico, mas também registado em Alcholea). Ambos transportam as respectivas donzelas nas longas caudas pisciformes e sulcam as águas repletas de peixes, tomando direcções opostas, como acontece amiúde com os Centauros – demonstrando também nesta atitude descoordenada a sua homologação com os híbridos terrestres. A figura da esquerda segue na mesma direcção de um Cavalo-Marinho, leva uma *nebris* esvoaçante, como os Sátiros, e sopra uma turrítela; a da direita afasta-se da congénere, parecendo despedir-se dela com o gesto da Salvação grega (retomado pelo Cristianismo, que o adjudicou às hieráticas figuras bíblicas) e segura a respectiva turrítela na mão oposta. Nestes diferentes comportamentos, as idênticas personagens parecem seguir, com as suas companheiras, rumos geográficos e ideológicos díspares, podendo a primeira regressar às origens pagãs e a segunda optar pela via cristã... Ainda que conscientemente ousada, esta proposta de leitura parece adequada ao ecletismo temático de todo o conjunto e à datação já tardia.

Tritão poderá ter estado ainda representado no desaparecido mosaico hispalense subordinado aos amores de Cupido e Psique¹⁶⁷⁴. Da figura do híbrido marinho que ocupava o painel inferior do conjunto já só restava a parte inferior à data da descoberta, pelo que a dúvida permanecerá em aberto. Já a Nereide que sobre ele viaja conserva-se quase na totalidade, sendo geralmente (mas sem base concreta) identificada como Galateia. Podendo, efectivamente, ser qualquer uma das cinquenta filhas de Nereu e Dóris¹⁶⁷⁵, não seria de descartar a possibilidade de também ela formar um par amoroso com o híbrido que a transporta, reiterando, assim, o tema idílico superiormente registado neste mosaico.

¹⁶⁷³ Vide VOLUME II, p. 70-72.

¹⁶⁷⁴ Vide VOLUME II, p. 91 e 92.

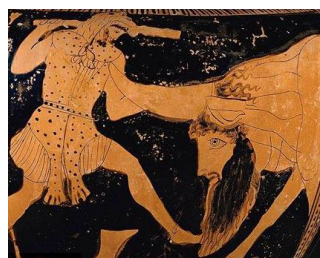
¹⁶⁷⁵ HESÍODO, *Teogonia*, 240-264.



3.10 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS E PEIXES

3.10.1 – Hibridismos entre humanos e peixes

– AQUELOO



Em cima: Hércules arrancando o chifre a Aqueloo (com cauda ictioforme). Pormenor de *stamnos* ático de figuras vermelhas. c. 520 a.C. Londres, British Museum. Em baixo: Hércules arrancando o chifre a Aqueloo (com corpo taurino). Pormenor de *krater* ático de figuras vermelhas. c. 475-425 a.C. Paris, Louvre.

Filho primogénito de Oceano e Tétis¹⁶⁷⁶ e pai das Sereias¹⁶⁷⁷, Aqueloo personificava o rio hoje designado por Aspropótamo, na Etólia¹⁶⁷⁸, e foi primordialmente concebido com uma fisionomia híbrida à imagem paterna original¹⁶⁷⁹, ou seja, como um Ictiocentauro (antropomórfico até à cintura e ictioforme a partir daí), contando com dois chifres na fronte, um dos quais lhe foi arrancado por Hércules durante a disputa pela mão de Dejanira¹⁶⁸⁰. Em virtude da sua faculdade proteiforme, conseguia metamorfosear-se em várias espécies animais¹⁶⁸¹, como touros, serpentes e Centauros terrestres, pelo que foi igualmente representado sob essas formas.

À semelhança do que sucedeu com as figuras do seu pai e de outros deuses fluviais, como Tiberino¹⁶⁸², a iconografia de Aqueloo sofreu uma evolução no sentido da progressiva afirmação do antropomorfismo, assumindo por vezes uma forma integralmente humana e ocasionalmente com

¹⁶⁷⁶ HESÍODO, *Teogonia*, 340.

¹⁶⁷⁷ APOLODORO, *Biblioteca*, I, 18 e 63; APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 892.

¹⁶⁷⁸ GRIMAL, 2004, p. 34 e 35.

¹⁶⁷⁹ *Vide supra*, p. 339-341.

¹⁶⁸⁰ OVÍDIO, *Metamorfoses*, VIII, 725, 879-915 e IX, 8; APOLODORO, *Biblioteca*, I, 8 e 64; II, 148; SÓFOCLES, *Traquínias*, 9; ESTRABÃO, *Geografia*, X, 2.19; PSEUDO-HIGINO, *Fábulas*, 31

¹⁶⁸¹ SÓFOCLES, *Traquínias*, 10-20. *Vide também* MORGAN, 1984, p. 216.

¹⁶⁸² *Vide supra*, p. 327-329.



redução do zoomorfismo aos chifres.

No desaparecido mosaico de Osuna¹⁶⁸³, a imagem de Aqueloo seguiria o modelo canónico das divindades flumíneas, quer ao nível da pose, quer do aspecto físico maioritariamente humano, ainda que o relato da testemunha ocular coloque, com reservas, a hipótese de ter tido um chifre na fronte:

[...] uma personagem barbada está sentada no solo, com as pernas estendidas e o braço esquerdo apoiado numa urna em pé. Está coroadado de folhas e parece ter um chifre na fronte. Por cima da sua cabeça lê-se, todavia, o começo de uma palavra: ACHE (lous?).¹⁶⁸⁴

A descrição em apreço é assaz prudente na identificação de um chifre naquele pormenor de execução dúbia, deixando em aberto a possibilidade de se tratar de um efeito visual provocado pela coroa de folhas (certamente de cana) – como aliás sucede nos mosaicos de Cártama (Espanha) e de Acholla (Tunísia) –, ou até por uma letra da palavra que sobrepuja a cabeça da figura.

¹⁶⁸³ Vide VOLUME II, p. 83.

¹⁶⁸⁴ R. TOUVENOT – «Essai sur la province romaine du Bétique», in *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, Ed. E. de Bocard, Paris, 1940, p. 183, *apud* RUIZ CECILIA, 1998, p. 148.



3.10.2 – Hibridismos entre não humanos e peixes

– CAVALOS-MARINHOS



Cavalo-Marinho num *pelike* apúlio de figuras vermelhas. c. 425-401 a.C. Getty Museum. California. EUA.

À semelhança do que sucede com os Grifos míticos, também os Cavalos-Marinhos das mitologias grega e romana diferem dos seus homónimos verídicos – mais correctamente designados por hipocampus (*Hippocampus sp.*) –, pela diversa conformação morfológica¹⁶⁸⁵. Ao contrário dos animais reais, assim nomeados em virtude da parecença das suas cabeças com as dos equídeos, estas criaturas fantasiosas resultam da conjugação de um cavalo com um peixe, para melhor adaptação do primeiro

animal ao meio aquático. Assim, o resultado da imaginária hibridação apresenta um aspecto equino até ao ventre, incluindo os membros dianteiros da espécie, e uma aparência ictioforme a partir daí. Esta solução, que remonta à arte micénica, proliferou na Grécia helenística e foi logo absorvida em Roma, de onde se difundiu para as Províncias durante o Alto Império, sendo depois especialmente desenvolvida no Norte de África e exportada daí para os demais territórios a partir do Baixo-império.¹⁶⁸⁶

Tal como os cavalos terrestres, os homólogos marinhos eram dotados de uma extraordinária pujança física e de uma admirável velocidade (comparável à do vento¹⁶⁸⁷), características que os tornavam ideais para o transporte de personagens antropomórficas através dos imensos oceanos, função que podiam desempenhar de modo simples e singular, com ou sem arreios, carregando-as nas suas longas caudas, quais garupas, ou de forma atrelada e colectiva, puxando carros, quais bigas ou quadrigas. O primeiro modo adequava-se perfeitamente à deslocação de figuras de

¹⁶⁸⁵ MOURÃO, 2008, p. 42.

¹⁶⁸⁶ DURÁN PENEDO, 1993, p. 234.

¹⁶⁸⁷ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 154.



menor relevo, como as Oceânides e as Nereides, que também assim viajavam sobre outros híbridos marinhos de cauda pisciforme¹⁶⁸⁸; já o segundo era mais apropriado para o transporte de divindades maiores, como Proteu e Poseidon/Neptuno, revelando-se o veículo de eleição nos pomposos cortejos triunfais.¹⁶⁸⁹

Há no mar de Carpátos, o de Neptuno, um adivinho, o azulado Proteu, que percorre a planície imensa num carro puxado por peixes-cavalos de duas patas.

VERGÍLIO, *Geórgicas*, IV, 387-389

[Neptuno] atrelou os seus feros cavalos com arreios de ouro, pôs-lhes freios espumejantes e deixou deslizar livremente as rédeas por entre as mãos. Célere voa pela crista das ondas no cerúleo carro.

VERGÍLIO, *Eneida*, V, 811-825

Além desta incumbência, que lhes conferia uma especial dignidade, os Cavalos-Marinhos tinham ainda a responsabilidade psicopompa de proporcionar o bom trânsito dos defuntos justos até às Ilhas dos Afortunados, cargo que partilhavam com os golfinhos¹⁶⁹⁰, pelo que figuram amiúde em contextos funerários.¹⁶⁹¹ Porém, nos mosaicos romanos surgem com maior frequência em *thiasoi* aquáticos de ambiência bem mais festiva e referenciada nos *thiasoi* terrestres¹⁶⁹².

Em território hispânico os equídeos aquáticos integram representações de cortejos mais ou menos extensos e preferencialmente desenvolvidos em campo livre (Itálica¹⁶⁹³, Mérida¹⁶⁹⁴, Elche¹⁶⁹⁵, Cortijo del Alcaide¹⁶⁹⁶, Plaza de la Corredera¹⁶⁹⁷, Calle de la Curia,

¹⁶⁸⁸ Vide *supra*, p. 101, 284, 368 e 369. Cfr. BORGES e GUERRERO, 2009, p. 45. Estes autores consideram que o Cavalo-Marinho difere dos «outros animais fantásticos» porque, diferentemente dos outros, «foi criado pela combinação de elementos heterogêneos». Tal como temos provado ao longo deste trabalho, todos os híbridos míticos partilham exactamente destas características que os citados autores consideram apanágio dos equídeos aquáticos.

¹⁶⁸⁹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 45.

¹⁶⁹⁰ Vide *supra*, p. 259 e 316.

¹⁶⁹¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 153.

¹⁶⁹² Vide *supra*, p. 91.

¹⁶⁹³ Vide VOLUME II, respectivamente nas p. 86-87 e nas p. 95-99.

¹⁶⁹⁴ Vide VOLUME II, p. 25 e 26.

¹⁶⁹⁵ Vide VOLUME II, p. 257 e 258.



em Pamplona¹⁶⁹⁸, Carmona¹⁶⁹⁹, Santa Vitória do Ameixial¹⁷⁰⁰), podendo também figurar em conjuntos mais circunscritos e de malha geométrica (Palença¹⁷⁰¹, Sasamón¹⁷⁰², Córdoba¹⁷⁰³ e Casariche¹⁷⁰⁴), ou, mais raramente, aparecer isolados em emblemas (Leiria¹⁷⁰⁵ e Marvão¹⁷⁰⁶) ou em molduras (Barcino¹⁷⁰⁷ e talvez na Navarrería de Pamplona¹⁷⁰⁸).

Em Itália vemos a mais íntegra representação de um *thiasos* neptúnico, onde a divindade segue numa biga puxada por palafréns marinhos. Formando um grupo coeso e uniforme, o deus e os respectivos animais predilectos foram identicamente nobilitados com uma policromia que contrasta com a bicromia do resto das figuras na composição. Este significativo pormenor comprova a estreita relação que Poseidon tinha com os cavalos e que fazia dele não apenas um «*Despotes Hippon*»¹⁷⁰⁹, como também um metamorfo preferencialmente equídeo – como se atesta no mosaico de Carranque, onde surge transmudado num cavalo adulto¹⁷¹⁰. De facto, «en numerosos lugares, especialmente en Arcadia, se le adoraba bajo una forma equina; y fue precisamente en Arcadia donde Posidón encontró a Démeter [...]. Para escapar de él la diosa se transformó en yegua, pero Posidón adoptó la forma de un caballo, y de este modo pudo poseerla; de su unión nacerían una hija y el corcel Anón. [...] Posidón

¹⁶⁹⁶ Vide VOLUME II, p. 136-138.

¹⁶⁹⁷ Vide VOLUME II, p. 145 e 146.

¹⁶⁹⁸ Vide VOLUME II, p. 199.

¹⁶⁹⁹ Vide VOLUME II, p. 114.

¹⁷⁰⁰ Vide VOLUME II, p. 70-72.

¹⁷⁰¹ Vide VOLUME II, p. 16 e 17.

¹⁷⁰² Vide VOLUME II, p. 188-190.

¹⁷⁰³ Vide VOLUME II, p. 142.

¹⁷⁰⁴ Vide VOLUME II, p. 84 e 85.

¹⁷⁰⁵ Vide VOLUME II, p. 54.

¹⁷⁰⁶ Vide VOLUME II, p. 63.

¹⁷⁰⁷ Vide VOLUME II, p. 207 e 208.

¹⁷⁰⁸ Vide VOLUME II, p. 200.

¹⁷⁰⁹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 25.

¹⁷¹⁰ Vide VOLUME II, p. 246. Vide *supra*, p. 255.



aparece como el creador, padre o dispensador de los caballos, los cuales le están consagrados.»¹⁷¹¹

Em outros dois mosaicos de idêntica iconografia e datação, um originalmente extenso e narrado em campo livre mas hoje muito fragmentado (oriundo de Mérida) e outro confinado a um medalhão e irremediavelmente perdido (originário de Alicante), Neptuno era novamente conduzido por Cavalos-Marinhos, que no primeiro pavimento apresentavam as caudas especialmente arqueadas, de modo a formarem um cómodo assento para a divindade. Sendo todo o mosaico concebido em bicromia, estes palafréns híbridos destacavam-se dos seus congêneres não apenas pela superior competência, mas sobretudo pela relação física tão íntima e conformada que mantinham com o soberano. Os demais equídeos aquáticos (um Cavalo-Marinho e um Asno-Marinho) aceitavam a inferior condição hierárquica, servindo de simples montadura a Nereides.

Demonstrando uma igual disponibilidade para servir outros deuses superiores, os Cavalos-Marinhos também escoltam o deus Oceano nos mosaicos policromos de Casariche e de Córdoba. No primeiro partilham o privilégio com Tritão e no segundo com outros híbridos aquáticos de diferentes espécies, prefigurando, em ambos, abreviados cortejos, confinados pelas composições geométricas que embora sejam diferentes produzem idênticos efeitos radiados, que prolongam visualmente a sua continuidade num espaço virtual.

Noutros dois painéis policromos mais tardios, mas igualmente subordinados a uma centralidade irradiante, os equídeos aquáticos acompanham ainda Tritão e a Medusa. No primeiro caso, conservado em Sasamón, não existe distinção entre o Cavalo-Marinho e as demais criaturas híbridas que nadam em torno do busto sereno. Tratado com o mesmo naturalismo e dignidade, marca uma presença simbólica como representante da sua espécie no mundo marinho.

¹⁷¹¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 25-26.



Já no segundo mosaico, proveniente de Palença, o Cavalo-Marinho é o único animal aquático do conjunto. Surge em número de quatro, para equilibrar a composição, e acreditamos que simbolizará o elemento Água, complementando assim o elemento Ar, representado pelas aves, o elemento Terra, evocado pelas Estações do Ano, e o elemento Fogo, invocado pelo olhar fulminante da Medusa.

Sem a presença e a preferência de deuses maiores e sem propósitos contextuais cosmogónicos tão latos, nos mosaicos bicromos contemporâneos e conterrâneos encontrados, respectivamente, no Cortijo del Alcaide¹⁷¹² e na Plaza de la Corredera (Córdoba)¹⁷¹³, os Cavalos-Marinhos confundem-se com os demais híbridos aquáticos, mostrando um “convívio social” harmonioso e não hierarquizado. No primeiro conjunto as figuras são dotadas de maior naturalismo, aproximando-se do fragmento bícromo da Calle de la Curia, em Pamplona¹⁷¹⁴; no segundo as figurações são mais empíricas, referenciando-se nos fragmentos da Navarrería, também em Pamplona¹⁷¹⁵.



Fragmento musivo de Carmona, com Cavalo-Marinho servindo de montadura a uma Nereide. (*Conuentus Hispalensis. Bætica*)

Bastante mais realista é o trecho remanescente do Cavalo-Marinho de Carmona¹⁷¹⁶. Primorosamente debuxado, o animal mimetiza a forma e o comportamento dos homólogos terrestres, erguendo o musculado pescoço e empinando as patas dianteiras, como se galopasse na superfície marinha à velocidade do vento, tal e qual referiu Apolónio de Rodes¹⁷¹⁷, obrigando a sua passageira a esforçar o equilíbrio. Já a cor cerúlea da pelagem alude à sua natureza aquática e o aspecto e a cor vermelha da crina lembra as barbatanas dos animais marinhos.

¹⁷¹² Vide VOLUME II, p. 136-138.

¹⁷¹³ Vide VOLUME II, p. 145 e 146.

¹⁷¹⁴ Vide VOLUME II, p. 199.

¹⁷¹⁵ Vide VOLUME II, p. 200.

¹⁷¹⁶ Vide VOLUME II, p. 114.

¹⁷¹⁷ Vide *supra*, p. 372, nota 1687.



Idêntica função teria o congénere que transportava Galateia no mosaico tardio de Elche, datável do Séc. IV d.C.¹⁷¹⁸ Hoje completamente perdido e já parcialmente destruído aquando da descoberta, podemos somente presumir que apresentasse um menor classicismo formal e um maior estatismo quando comparado com o exemplar de Carmona. De facto, assim leva a crer o fragmento da Nereide, que se caracteriza por um maior empirismo no registo anatómico e por um especial valor hierático, conferido pela *aura uelificans*.

No painel inferior do mosaico de Santa Vitória do Ameixial¹⁷¹⁹, de cronologia aproximada da obra anterior, o Cavalo-Marinho junta-se à plêiade de um *thiasos* que se adivinha continuado no painel central. De garupa livre, a figura mostra uma fidelidade mimética sem paralelo no próprio conjunto, denunciando a familiaridade do artesão com a espécie equídea – algo que não será de estranhar face à localização geográfica da *uilla* alentejana, região onde ainda se conserva uma forte cultura equestre.

De proveniências alegadamente diversas, um da zona de Leiria¹⁷²⁰ e outro de Marvão¹⁷²¹, dois painéis musivos de datações idênticas mostrariam Cavalos-Marinhos com retumbantes semelhanças. De acordo com Leite de Vasconcelos, o primeiro teria sido encontrado em São Sebastião do Freixo¹⁷²² e o segundo em São Salvador de Aramenha¹⁷²³. Actualmente conhecemos apenas o paradeiro de um deles, conservado no Museu Nacional de Arqueologia (Belém), sendo a sua proveniência controversa.¹⁷²⁴

¹⁷¹⁸ Vide VOLUME II, p. 257 e 258.

¹⁷¹⁹ Vide VOLUME II, p. 70-72.

¹⁷²⁰ Vide VOLUME II, p. 54.

¹⁷²¹ Vide VOLUME II, p. 63.

¹⁷²² LEITE DE VASCONCELOS, 1903, p. 318.

¹⁷²³ LEITE DE VASCONCELOS, 1913, p. 494 e 495.

¹⁷²⁴ Cfr. LEITE DE VASCONCELOS, 1903, p. 318, LEITE DE VASCONCELOS, 1913, p. 494 e BORGES, 1986, p. 23-26. Com base nas breves informações de LEITE DE VASCONCELOS, Filomena Borges equaciona a possibilidade de este mosaico ser proveniente de São Salvador de Aramenha. Por sua vez, Luís CHAVES parece apontar para a possibilidade de provir de São Sebastião do Freixo (CHAVES, 1936-1938, p. 6).



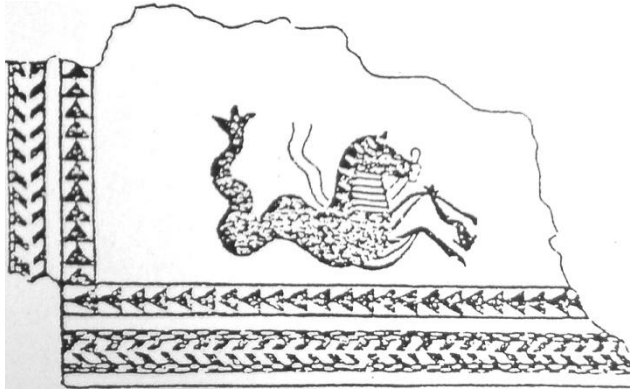
Não questionando a acuidade das referências documentais, mas ressentindo-nos da impossibilidade de confrontá-las com o mosaico presumivelmente desaparecido, não podemos, todavia, continuar a evitar referir que as circunstâncias do achamento dos dois painéis descobertos pelo mesmo probo especialista são pouco claras e que os desenhos por si reproduzidos¹⁷²⁵ mostram excessivas semelhanças formais. Com efeito, os únicos pormenores que variam são absolutamente periféricos ao nosso estudo e prendem-se essencialmente com o grau de conservação dos mosaicos (um fragmentado e o outro mais inteiro), bem como com a orientação dos vértices dos triângulos das molduras (que num dos casos se apresentam voltados para a esquerda e no outro para a direita) e ainda com a aparente tipologia do meandro exterior (que no exemplar desaparecido parece remeter para um encordado sequencial e no painel conservado representa um espigado, em oposição de cores, interrompido ao centro nas partes superior e inferior). Fora esses pormenores – que poderiam, em última análise, revelar uma menor exactidão da cópia (característica aliás muito comum nos desenhos do arqueólogo em apreço¹⁷²⁶) –, em ambos os mosaicos o animal marinho apresentaria a mesma forma e o mesmo posicionamento, parecendo indicar que as duas obras teriam sido concebidas pelo mesmo artesão. Não nos querendo deter na eventualidade de estarmos, afinal, perante o mesmo mosaico – talvez confundido pelo arqueólogo no longo espaço de dez anos que mediou entre as publicações onde exibiu os seus desenhos (1903 e 1913) –, preferimos atentar às características do exemplar conservado, onde notamos que não obstante o considerável empirismo formal e a evidência da dificuldade na resolução do problema da junção da cauda pisciforme com

¹⁷²⁵ **LEITE DE VASCONCELOS**, 1903, p. 318 e **LEITE DE VASCONCELOS**, 1913, p. 318.

¹⁷²⁶ *Vide*, a título de exemplo, a discrepância entre o desenho do fragmento musivo de Quintos e o seu original, reproduzido também na mesma fonte documental onde figura a representação do mosaico do Cavalo-Marinho de Marvão (**LEITE DE VASCONCELOS**, 1903). Sobre a problemática do fragmento de Quintos já nos debruçámos outrora com maior profundidade (**MOURÃO**, 2008, p. 9, 74 e 75), por ser possível confrontar o registo imagético com o original. Relativamente ao(s) mosaico(s) do(s) Cavalo(s)-Marinho(s) agora em análise, deliberadamente evitámos aflorar a questão no nosso anterior estudo por nos ter parecido, então, excessiva a evidência das discrepâncias. A presente alusão já foi, contudo, inevitável, dada a natureza específica do tema desta dissertação.



o torso equino, o serpenteado caudal consegue quebrar a rigidez geométrica da moldura e conferir algum dinamismo à composição.



Em cima: desenho de Leite de Vasconcelos sobre o alegado mosaico de São Salvador de Aramenha (Marvão)¹⁷²⁷; À direita: desenho de Leite de Vasconcelos sobre o suposto mosaico de São Sebastião do Freixo (Leiria)¹⁷²⁸; Em baixo: Fotografia do mosaico conservado no Museu Nacional de Arqueologia (Belém).



¹⁷²⁷ Desenho reproduzido in **LEITE DE VASCONCELOS**, 1903, p. 318 e in **BORGES**, 1986, p. 26.

¹⁷²⁸ Desenho reproduzido in **LEITE DE VASCONCELOS**, 1913, p. 494 e in **BORGES**, 1986, p. 26.

– ASININOS-MARINHOS, CAPRÍDEOS-MARINHOS, OVÍDEOS-MARINHOS, BOVÍDEOS-MARINHOS, CERVÍDEOS-MARINHOS E PANTERÍDEOS-MARINHOS

À semelhança dos cavalos, muitos outros animais terrestres foram submetidos a um processo de hibridação imaginária com peixes, identicamente conservando a metade superior daqueles e aglutinando a cauda destes. Também como eles, na sua maioria são mamíferos quadrúpedes, geralmente considerados como gado e domesticados pelo Homem, fazendo parte do seu quotidiano rural e servindo de meio de transporte e auxílio em tarefas agrícolas (asnos e bovídeos), ou ainda de fonte de alimento (caprídeos, ovídeos e bovídeos). No entanto, outros são selvagens, podendo ter igualmente um uso alimentar (cervídeos) ou servir apenas de entretenimento nos *ludi circenses* (panterídeos).

Em vários mosaicos hispânicos verifica-se uma admirável associação dessa pródiga fauna aquática mítica com a verdadeira, como se as fronteiras retóricas entre a realidade e a fantasia se fundissem nas Águas Primordiais do pensamento antropológico. Também nelas parecem diluídos os conflitos naturais entre predadores e presas, pois, salvo raras exceções, a sua coexistência é pacífica. Tais conjuntos musivos recriam a harmonia e o equilíbrio originais da Idade de Ouro, que podem ser espontâneos ou promovidos por uma divindade maior, servindo de exemplo não só para os *domini*, inspirando-os na resolução dos conflitos da vida doméstica e social e concedendo-lhes a sensação de *tranquillitas* pessoal, mas também – e de modo mais lato – para os Imperadores, impulsionando-os na sua diplomática urdidura da *Pax Romana*.

No painel central do mosaico policromo de Santa Vitória do Ameixial (Estremoz)¹⁷²⁹ conservam-se vestígios de vários híbridos marinhos, hoje dificilmente reconhecíveis pelo avultado grau de destruição que apresentam. Seriam certamente de naturezas diversas, mas coabitavam com placidez e mostravam-se mansos, deixando-se montar por Nereides e contribuindo para a concórdia cosmogónica representada pelas

¹⁷²⁹ Vide VOLUME II, p. 70-72.



Estações do Ano e pelos Quatro Ventos. A própria malha compositiva, formada por uma sequência de circunferências completas e seccionadas, reforça os sentidos de aliança eterna entre os opostos e de retorno às origens áureas, ao mesmo tempo que confere um dinamismo cíclico à composição.¹⁷³⁰

O mesmo sentido cosmológico – mas agora associado aos Mistérios Dionisiacos e talvez aos de Elêusis –, parece implícito no mosaico policromo coevo da *Villa* de Medinaceli (Sória)¹⁷³¹, onde o elemento Ar está representado pelas aves passeriformes que flanqueiam o *krater* de onde brota uma hera, o elemento Terra está simbolizado pela Esfinge e pelos florões, e o elemento Água por um Bode-Marinho. Este último animal apresenta, contudo, uma conformação ictiográfica diversa dos demais híbridos aquáticos observados em território hispânico, já que replica com exactidão as proporções e a morfologia dos peixes fusiformes, abdicando do expressivo alongamento e enrolamento caudal observados na maioria dos casos.



Em cima: Bode-Marinho no mosaico de Medinaceli (*Carthaginensis*); Em baixo: Bode-Marinho no mosaico do Cortijo del Alcaide (*Bætica*).

Para além dos já mencionados Ictiocentauros, equídeos e caprídeos-marinhos, nos mosaicos da Calle de Pizarro (Mérida)¹⁷³², do Cortijo del Alcaide (Córdoba)¹⁷³³, da Plaza de la Corredera (Córdoba)¹⁷³⁴, de Elche (Alicante)¹⁷³⁵, de Itálica¹⁷³⁶, de Milreu¹⁷³⁷ e nos dois exemplares de Écija¹⁷³⁸, encontramos o sereno convívio entre outras espécies

¹⁷³⁰ MOURÃO, 2008, p. 83.

¹⁷³¹ Vide VOLUME II, p. 236 e 237.

¹⁷³² Vide VOLUME II, p. 25-27.

¹⁷³³ Vide VOLUME II, p. 136-138.

¹⁷³⁴ Vide VOLUME II, p. 145 e 146.

¹⁷³⁵ Vide VOLUME II, p. 257 e 258.

¹⁷³⁶ Vide VOLUME II, p. 86-88.

¹⁷³⁷ Vide VOLUME II, p. 76 e 77.

¹⁷³⁸ Vide VOLUME II, p. 161 e p. 162, respectivamente. No que concerne ao segundo mosaico astigitano, notamos que Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO e María del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ fazem uma



míticas, tais como panterídeos, asininos, bovídeos e ovídeos aquáticos. À imagem dos anteriores, estes dois últimos resultam da associação de animais terrestres, no caso um bovino e um ovino, com peixes, não podendo o primeiro ser confundido com o peixe-boi (*Hydrodamalis gigas*), nem o segundo com a “ovelha-marinha” referida por Cláudio Eliano (espécie ainda não identificada), cuja verosímil descrição comportamental não permite equiparar à homónima fantasiosa patenteada no tessulado hispalense:

Nos esconderijos do mar escondem-se a ovelha-marinha, os chamados hépatos e aquelas criaturas que os pescadores gostam de chamar *sobressalentes*. São enormes, em termos de compleição física, mas torpes a nadar, pelo que revoloteiam em torno dos esconderijos. E é precisamente por isso que não deixam os seus refúgios. Ali avistam os peixes mais frágeis que passam nadando.

ELIANO, *História dos Animais*, IX, 38¹⁷³⁹

Num outro mosaico mais tardio, conservado em Sasamón,¹⁷⁴⁰ um cervídeo junta-se à plêiade aquática, nadando entre espécies domesticadas e selvagens, predadoras e presas, aparentemente sem ameaça. À semelhança de Oceano, nos mosaicos de Córdoba¹⁷⁴¹, Dueñas¹⁷⁴² e Carranque¹⁷⁴³, Tritão surge aqui como apaziguador das feras e como promotor da concórdia nos mares. Não só é óbvio o paralelismo com o tema do amansamento das bestas terrestres por Orfeu (apesar das diferenças de métodos usados por cada um), como também é clara a razão do fácil acolhimento deste assunto pacificador e recriador de um ideal paradisíaco no seio de uma Basílica paleocristã¹⁷⁴⁴.

diferente interpretação da figura que emerge das águas no canto inferior esquerdo da composição. Com efeito, ali vemos um felídeo-marinho humanizado, ao passo que as especialistas vêem um Sátiro: «lo más destacable en la escena astigitana es la cabeza de sátiro que emerge del agua en la parte de la izquierda, debajo de la línea de tierra, con abundante cabellera de color negro, orejas leoninas y una especie de collar al cuello, que constituye un unicum en este tipo de representaciones y que refuerza el carácter báquico del mito de Europa.» (LÓPEZ MONTEAGUDO e SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1995, p. 423.)

¹⁷³⁹ Tradução livre do castelhano por Cátia Mourão, a partir de ELIANO, 1989, p. 368.

¹⁷⁴⁰ Vide VOLUME II, p. 188-190.

¹⁷⁴¹ Vide VOLUME II, p. 142 e 143.

¹⁷⁴² Vide VOLUME II, p. 20 e 21.

¹⁷⁴³ Vide VOLUME II, p. 244 e 245.

¹⁷⁴⁴ Vide *supra*, p. 105, 106, 108-112.



Depois do Cavalo-Marinho, o híbrido aquático mais comumente representado no *corpus* musivo ibérico é o bovídeo. Para além de marcar presença nos supra referidos painéis oceânicos (estando livre no primeiro e montado por uma Nereide no segundo), bem como nos tesselados de Itálica, do Cortijo del Alcaide e de Elche (livre em todos), surge ainda no mosaico venusiano hispalense¹⁷⁴⁵ (montado por Aretusa), no pavimento emeritense da *Villa* de El Hinojal (onde volta a transportar uma Nereide)¹⁷⁴⁶, no fragmento das termas de Burgos (também certamente livre, apesar da lacuna)¹⁷⁴⁷ e ainda no painel esquerdo do mosaico de Santa Vitória do Ameixial. Nesta última obra, o bovídeo transporta uma personagem feminina sobre o dorso, sendo a figuração interpretada por alguns autores como o rapto de Europa por Zeus metamorfoseado em touro¹⁷⁴⁸ e por outros como uma Nereide¹⁷⁴⁹ montada num Bovídeo-Marinho¹⁷⁵⁰. Como já oportunamente referimos¹⁷⁵¹, cremos que neste exacto contexto o par bovino-humano sintetizará um episódio do Canto XII da *Odisseia* de Homero¹⁷⁵², que compreende a passagem de Ulisses pela Ilha de Trinácia¹⁷⁵³: o animal representará uma das vacas de Hélio Hipérion – convertida num híbrido marinho para melhor se adaptar ao meio aquático – e a jovem será a Ninfa Lampécia – que toma o aspecto de uma Nereide por contaminação iconográfica com as passageiras dessas criaturas. A ser como pensamos, estaria assim representada mais uma provação do herói, que já havia ultrapassado a tentação das Sereias e que agora se defrontava com a raiva do criador de gado perante a morte das suas vacas pelos famintos companheiros de Ulisses.

¹⁷⁴⁵ Vide VOLUME II, p. 97.

¹⁷⁴⁶ Vide VOLUME II, p. 51 e 52.

¹⁷⁴⁷ Vide VOLUME II, p. 192.

¹⁷⁴⁸ Cfr. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1994, p. 284.

¹⁷⁴⁹ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 182; MORAND, 1994, p. 123. Cfr. MOURÃO, 2008 a, p. 85-88. Aqui identificámos a personagem como a Ninfa Lampécia.

¹⁷⁵⁰ NEIRA JIMÉNEZ, 1992, p. 182; MORAND, 1994, p. 123; MOURÃO, 2008 a, p. 85-88.

¹⁷⁵¹ Vide *supra*, p. 130, 131 e 291.

¹⁷⁵² HOMERO, *Odisseia*, XII, 127-141; 260-404. «Pastam em grande número os bois de Hélio e as suas gordas ovelhas, sete manadas de vacas, outros tantos belos rebanhos de ovelhas, cada qual com cinquenta cabeças. Estes animais não procriam e nunca morrem. Deusas são seus pastores, ninfas de lindos caracóis, Fetusa e Lampécia, que a brilhante Neera teve de Hélio Hipérion.»

¹⁷⁵³ HOMERO, *Odisseia*, XII, 127-141; 260-404.



– KETOI

Sendo dos híbridos mais glosados no ciclo marinho desde a Grécia – onde proliferaram na época helenística, sobretudo em numerosos pavimentos domésticos de Olinto, Esparta, Caulónia e Arpi¹⁷⁵⁴ –, os *ketoi* são sem qualquer dúvida as mais arcanas e fantasiosas de todas as criaturas mistas, na medida em que a representação da parte superior dos seus corpos foi muito variada em termos diacrónicos e sincrónicos. A estabilidade iconográfica destas figuras resumia-se à cauda ictioforme, bastante alongada e geralmente enrolada, contando quase sempre com nadadeiras arqueadas e laminadas, por vezes terminadas em forma de garra. Já as conformações supra-ventrais podiam ser mais robustas ou estreitas, os pescoços mais largos e curtos ou mais altos e esguios, e as cabeças de focinhos mais ou menos pronunciados, amiúde com orelhas pontiagudas e dentes aguçados, mostrando uma aparência claramente ameaçadora. No seu polimorfismo, estas criaturas não se identificavam inequivocamente com um animal específico, contemplando antes a plena arbitrariedade de cruzamentos entre diversas alimárias selvagens, sendo os canídeos bravios (cães silvestres, lobos e chacais) os mais escolhidos pelos artistas romanos ocidentais para inspiração visual na parte capitular.

A indefinição do aspecto físico dos *ketoi* terá resultado da franca latitude da palavra grega que os definia (κετός) e que significava “monstro marinho”. Assim, estes híbridos corporalizavam uma congregação dos arquétipos de “monstro” e de “desconhe-



Jonas engolido pela Baleia (em forma de um *ketos*) na Catacumba de Priscilla. Roma. Itália.

cido”, conceitos tão vagos e polissémicos quanto o próprio sentimento temeroso que os desencadeava. O valor simbólico universal de tais criaturas valeu-lhes a sobrevivência exterior à mitologia pagã e o acolhimento no seio do cristianismo bíblico, onde lhes foi realçado o sentido de ferocidade, como se afere na sua representação na catacumba paleocristã de Priscilla, em Roma, onde um *ketos* empresta a forma à baleia

¹⁷⁵⁴ GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 910.



que engoliu Jonas. De modo idêntico, «monstros marinhos similares integraram as representações do Juízo Final e do Inferno nos frescos medievais das regiões sob a influência bizantina [...], e sobretudo no ícone de “São Jorge matando o dragão”.»¹⁷⁵⁵

Arrebanhados por Ceto («cujo nome faz lembrar o dos monstros marinhos»¹⁷⁵⁶), montados por Nereides (como referiu Plínio-o-Velho¹⁷⁵⁷) e dominados por Poseidon, os *ketoi* mostravam-se obedientes aos superiores hierárquicos divinos. Porém, revelavam toda a sua insubmissão e severidade para com os humanos, como comprovam os episódios que envolveram Hércules e Perseu. De acordo com a primeira lenda, um *ketos* teria sido enviado por Poseidon para devorar os troianos, como castigo para o incumprimento de uma promessa que o rei Laomedonte havia feito ao deus dos mares e a Apolo pelo auxílio destes na construção das muralhas da cidade. Tendo o oráculo profetizado que o flagelo só terminaria com o sacrifício da princesa Hesíone ao monstro, interveio Hércules que não só a salvou, como também exterminou a besta.¹⁷⁵⁸ Na segunda fábula um outro *ketos* fora enviado pela mesma divindade, desta feita para matar os etíopes, como punição para a excessiva vaidade da rainha Cassiopeia, que rivalizou com as Nereides. Diferente oráculo vaticinou idêntica profecia, que augurava o fim da devastação com o sacrifício da princesa Andrómeda, salva por Perseu, que petrificou o monstro ao exhibir-lhe a cabeça da Medusa¹⁷⁵⁹.

Embora diferentes, as estórias evidenciam francas analogias: em ambas os *ketoi* constituem instrumentos vivos e ferozes de vingança divina; nas duas situações foram usados para castigar os actos de *hýbris* de dois humanos de condição régia, que falharam enquanto exemplos sociais (um por atraiçoar a *Fides* aos deuses e outro por

¹⁷⁵⁵ TOMASEVIĆ *et Alii*, 2002, p. 31. Tradução livre do inglês por Cátia Mourão.

¹⁷⁵⁶ GRIMAL, 2004, p. 85.

¹⁷⁵⁷ PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, IX, (IV) 9

¹⁷⁵⁸ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 103; HIGINO, *Fábulas*, 31 e 89; OVÍDIO, *Metamorfoses*, XI, 207-213. Vide também GRIMAL, 2004, p. 226, 267 e 268.

¹⁷⁵⁹ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 43; HIGINO, *Fábulas*, 64; PSEUDO-HIGINO, *Astronómica*, II, 9, 11 e 31; OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 669-700. Vide também GRIMAL, 2004, p. 26, 77 e 372. Vide *supra*, p. 132, 133, 227, 232 e 233.



ceder à *Vanitas* humana feminina) e enquanto responsáveis pela *Stabilitas* e pela segurança dos seus súbditos; em qualquer das lendas o castigo aplicado é a morte, por



Pormenor de um *ketos* abraçado por divindade aquática (possivelmente Oceano) no sarcófago das Quatro Estações. Séc. III d.C. Monte da Azinheira. Museu Nacional de Soares dos Reis. Porto.

antropofagia, dos vassallos (que justificam a existência dos soberanos) e dos descendentes femininos dos monarcas (que garantem a continuidade da família real); nos dois casos a *Virtus* dos protagonistas – que são ambos masculinos – sobressai pela excepcional coragem de enfrenta-rem o monstro (o que equivale, *in extremis*, a enfrentar a própria divindade que os engendrou), pela salvação dos inocentes e pela devolução da harmonia às cidades assoladas. Assim, a condição mortal dos *ketoi* afigura-se como uma segunda oportunidade concedida pelo deus, e a sua derrota pelos insignes guerreiros contribui para a sagração destes como heróis e como redentores dos prevaricadores. Envolvidos em contextos de morte e redenção, os *ketoi* rapidamente adquiriram um sentido psicopompo, passando a integrar a arte funerária, em especial os sarcófagos.

Apesar de não ter sido ainda encontrado qualquer registo musivo do mito de Hércules em território hispânico, a derrota do *ketos* por Perseu foi ilustrada num medalhão em Conimbriga¹⁷⁶⁰ e a sua morte foi averbada num emblema em Tarragona¹⁷⁶¹, como já referimos oportunamente¹⁷⁶². No primeiro tesselado, o híbrido conjuga a longa cauda pisciforme com uma metade superior de canídeo, adornada de crista dorsal, e olha directamente para a cabeça da Medusa, mostrando-se estático até à cintura e agitado daí em diante. Nesta ilustração de extremo realismo dinâmico (que contrasta com o sintetismo formal), o animal parece, de facto, já petrificado na sua parte superior (que é a mais perigosa), conservando ainda a faculdade de movimento na metade inferior. No segundo mosaico, o animal foi representado com as mesmas características híbridas, ainda que com um grau de naturalismo superior, simulando de modo mais

¹⁷⁶⁰ Vide VOLUME II, p. 55.

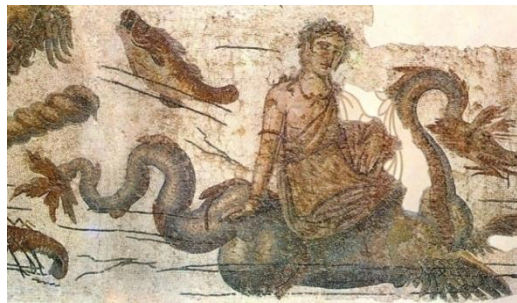
¹⁷⁶¹ Vide VOLUME II, p. 212.

¹⁷⁶² Vide *supra*, p. 132, 133, 227, 232 e 233.



verosímil uma fera marinha. A sua ausência de vida foi simulada através da prostração do corpo, enrolado sobre si mesmo.

Reportando a outro mito, agora ao do amor de Polifemo por Galateia, um mosaico de Córdoba¹⁷⁶³ exhibe um *ketos* que se revela manso para a Ninfa – permitindo que esta se sente sobre o seu dorso – e ameaçador para o Ciclope – olhando intensamente para ele e mostrando-lhe os aguçados dentes. Nesta diferença comportamental, o híbrido esclarece a sua obediência à divindade náiaide, reconhecendo-a como superior, e parece até defendê-la do assédio do gigante, demonstrando uma interessante noção de fidelidade e de protecção característica dos canídeos domésticos. Também não é menos interessante a disparidade entre a beleza apolínea de Galateia e a fealdade dionisiaca do monstro, cujo corpo é marcado pela desproporcional conjugação das formas largas e atarracadas (no tronco) com as formas estreitas e esguias (no pescoço e na cauda). Esta antítese – evidenciada noutros mosaicos não hispânicos que associam donzelas a *ketoi* – reforça o paradoxo da grata aceitação do híbrido por parte da Ninfa e da maior reserva que ela demonstra em relação ao gigante, cuja deformidade não é tão acentuada quanto a do *ketos*. A díspar reacção de Galateia perante as duas manifestações estéticas e sentimentais poderá revelar um princípio moral que compreende a aquiescência da natureza zoomórfica e intrinsecamente selvagem do *ketos* (que até revela alguma nobreza comportamental) e a reprovação da natureza quase humana e voluntariamente bárbara do Ciclope (que afinal também mostra sentimentos elevados e dotes artísticos¹⁷⁶⁴).



À esquerda: *ketos* e Galateia, no mosaico de Córdoba. À direita: *ketos* e Nereide no mosaico com Triunfo de Neptuno, oriundo de Rades. Musée du Bardo. Tunísia.

¹⁷⁶³ Vide VOLUME II, p. 151. Vide *supra*, p. 114, 115, 168 e 169.

¹⁷⁶⁴ Vide *supra*, p. 165-169.

Vários *ketoï*, com aspectos mais ou menos aproximados do anterior, lembrando vagamente canídeos, aparecem noutros contextos ligados a imaginários *thiasoi* marinhos, onde se deixam montar por Nereides (Saragoça¹⁷⁶⁵ e talvez em Santa Vitória do Ameixial¹⁷⁶⁶) e interação de modo pacífico com outras criaturas reais ou imaginárias, de diferentes espécies e instintos, entre presas e predadores. Se nos mosaicos cordobeses da Plaza de la Corredera¹⁷⁶⁷, do Cortijo del Alcaide¹⁷⁶⁸ e de Elche¹⁷⁶⁹, a harmonia entre os *ketoï* e os restantes animais parece espontânea, já no pavimento de Conimbriga¹⁷⁷⁰ parece promovida pelo Tritão ictiocentáurico, no tesselado de Itálica¹⁷⁷¹ por Neptuno e no conjunto de Marroquíes Altos¹⁷⁷² por Talassa.

O tardio mosaico burgalês de San Martín de Losa¹⁷⁷³, datável de finais do Séc. IV, ou inícios do Séc. V, conserva dois híbridos marinhos cujas cabeças afiladas mostram fortes semelhanças com alguns cães domésticos, parecendo até ostentar coleiras. Os seus corpos são totalmente fusiformes, com nadadeiras no lugar dos habituais membros anteriores de quadrúpede, apresentando uma solução formal inédita até ao momento. A nosso ver, estas figuras poderão constituir versões peculiares de uma oficina local sobre os *ketoï*, cuja iconografia mais usual seria desconhecida pelos seus artesãos, que assim poderão ter transposto, de modo literal, as explicações do *dominus* sobre as parecenças destes animais fantasiosos com os canídeos...

¹⁷⁶⁵ Vide VOLUME II, p. 222.

¹⁷⁶⁶ Vide VOLUME II, p. 70 e 71. É possível que alguns *ketoï* estivessem representados no painel central.

¹⁷⁶⁷ Vide VOLUME II, p. 145 e 146.

¹⁷⁶⁸ Vide VOLUME II, p. 136-138.

¹⁷⁶⁹ Vide VOLUME II, p. 257 e 258.

¹⁷⁷⁰ Vide VOLUME II, p. 58 e 59.

¹⁷⁷¹ Vide VOLUME II, p. 86-88.

¹⁷⁷² Vide VOLUME II, p. 156 e 157.

¹⁷⁷³ Vide VOLUME II, p. 187.



2.11 – HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS, PEIXES E AVES

2.11.1 – Hibridismos entre não humanos, peixes e aves

– CAVALO-MARINHO ALADO

No mosaico burgalês de Valdeande¹⁷⁷⁴ conserva-se uma rara variante alada do Cavalo-Marinho¹⁷⁷⁵, também presente num mosaico de Antioquia, figura puramente fantasiosa que não deve ser confundida com a espécie real designada por *Hippocampus alatus*. O animal mítico apresenta um hibridismo triplo que o distingue dos demais equídeos aquáticos, já que para além da dupla morfologia cavalar e pisciforme contempla ainda um par de asas esguias e recortadas no dorso, sem paralelo com quaisquer membros de igual função na classe ornitológica.

Esta solução não só torna a criatura invulgarmente ágil e veloz, permitindo-lhe optar por uma deslocação a nado, em voo ou conjugada, como ainda lhe confere um simbolismo particularmente rico, transformando-a num cadinho dos três principais elementos: Terra, Água e Ar. Assim, o híbrido poderá constituir uma versão aquática de Pégaso (que é uma sublimação apolínea do cavalo puro, também ligada à Água pela criação da fonte Hipocrene)¹⁷⁷⁶ e não apenas uma variante do Cavalo-Marinho.



Cavalo-Marinho alado no mosaico de Valdeandes (*Conuentus Cluniensis. Tarraconensis*).

Pesando embora o marcado grafismo, a figura está dotada de especiais valores dinâmicos, sendo que as asas elevadas, a crina levantada e as patas dianteiras empinadas proporcionam a sensação de que o animal se prepara para levantar voo sobre as águas.

¹⁷⁷⁴ Vide VOLUME II, p. 191.

¹⁷⁷⁵ Vide *supra*, p. 372-379.

¹⁷⁷⁶ Vide *supra*, p. 305-307.

– GRIFOS-MARINHOS



Pormenor de Grifo-Marinho num mosaico com Orfeu encantando as feras, proveniente do Palácio do Governador de Salona. Finais do Séc. III, inícios do Séc. IV. Split Archeological Museum. Croácia.

Ainda que alguns autores considerem que o Grifo-Marinho não passa de uma «de las transmutaciones del hipocampo»¹⁷⁷⁷ (ou, mais correctamente, do Cavalo-Marinho), consideramos que estas criaturas imaginárias são concretas adaptações do Grifo mítico¹⁷⁷⁸ ao meio aquático,

equiparáveis às demais transposições de outros seres vivos. A única diferença que encontramos – e que salientamos – entre este e os restantes casos, reside no facto de aqueles serem animais submetidos a uma hibridação simples e de estes serem já sujeitos a um segundo cruzamento interespecífico, pois se o Grifo é um híbrido aquilino-leonino, o Grifo-Marinho será um híbrido aquilino-leonino-ictioforme. Assim, podemos estabelecer um paralelo entre o Grifo-Marinho e o Pégaso-Marinho anteriormente postulado¹⁷⁷⁹, na medida em que ambos resultam de segundas miscigenizações e congregam a simbologia dos elementos Terra, Ar e Água. Porém, outras diferenças acabam por separá-los, já que o anterior é um animal pacífico e herbívoro, ao passo que o segundo é um ser aguerrido e predador que ainda associa o simbolismo ígnio solar do elemento Fogo.

Tendo uma presumível origem grega, os Grifos-Marinheiros foram representados em geografia itálica no contexto da arte etrusca, onde foram «grabados en un buen número de espejos».¹⁷⁸⁰ Mais tarde, na época imperial, foram registados num mosaico das Termas de Neptuno, noutro pavimento «de las Termas de la Basílica cristiana» do Séc. III, onde o animal surge montado por um erote, e ainda num painel das Termas do Farol, datado do mesmo século, onde está integrado num entrecho de *thiasos*, junta-

¹⁷⁷⁷ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 159.

¹⁷⁷⁸ Vide *supra*, p. 312 e 313.

¹⁷⁷⁹ Vide *supra*, p. 389.

¹⁷⁸⁰ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 159.



mente com outros híbridos marinhos¹⁷⁸¹.

Não sendo uma criatura exclusiva da mitologia greco-romana, o Grifo-Marinho foi igualmente integrado no panteão fenício, reiterando a simbologia divina do seu correspondente terrestre/aéreo¹⁷⁸², como se constata nas representações em que serve de meio de transporte a Melqart – divindade tutelar da cidade de Tiro e homologada com Hércules, também venerada na Península Ibérica, nomeadamente nos santuários de Cádiz, Ibiza, Cartagena e Cabo de São Vicente¹⁷⁸³.



Anverso de didracma ático com o deus fenício Melqart montado num Grifo-Marinho. c. 332-275 a.C.

Os Grifos-Marinhos terão conhecido uma difusão na musivária extra-itálica durante o período severiano – fenómeno a que poderá não ter sido alheio o facto de o Imperador Sétimo Severo (146-211 d.C.) ser natural de Leptis Magna, cidade líbia onde se cultuava Melqart –, tendo um acolhimento presumivelmente escasso no *corpus* hispânico, onde ainda só foram encontradas duas representações, uma em Sasamón¹⁷⁸⁴ e outra em Córdoba¹⁷⁸⁵.

Mais destruído no primeiro mosaico (com penalização de toda a cauda) e mais íntegro no segundo (ainda que nele apresente uma caracterização morfológica superior menos evidente), em ambas as obras o Grifo-Marinho integra composições de malha geométrica que isolam as figuras mas que nem por isso retiram unidade ao conjunto, funcionando como uma súpula triunfal marinha. Em comum, os dois tesselados têm a temática da concórdia entre animais híbridos de espécies e comportamentos diferentes, apaziguados por divindades maiores, que no caso de Sasamón é Tritão e no de Córdoba é Oceano.

¹⁷⁸¹ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999, p. 120.

¹⁷⁸² *Vide supra*, p. 313 e 314.

¹⁷⁸³ BONNET, 2007, p. 1-4.

¹⁷⁸⁴ *Vide* VOLUME II, p. 188 e 189.

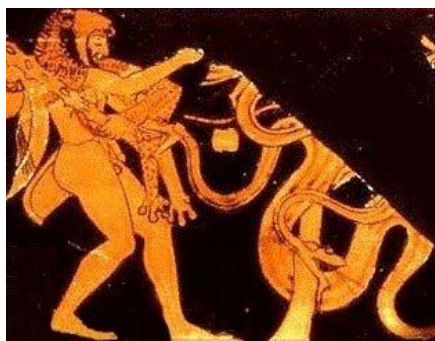
¹⁷⁸⁵ *Vide* VOLUME II, p. 142 e 143.



2.12 – HIBRIDISMOS ENTRE NÃO MAMÍFEROS

2.12.1 – Hibridismos entre répteis e aves

– LÁDON



Hércules agredindo Ládon, enroscado na maceira. Pormenor de *krater* de figuras negras. c. 490 a.C. Museu Paul Getty. California. EUA.

Consoante os autores, Ládon foi considerado filho de Fórcis e Ceto¹⁷⁸⁶, ou de Tífon e Equidna¹⁷⁸⁷, ou ainda um dos inúmeros filhos acidentais da Medusa, gerados pela Terra depois de Perseu ter transportado pelos ares a cabeça decapitada da Górgona¹⁷⁸⁸, deixando cair sobre o solo da Líbia as gotas do sangue viperino. Em qualquer das versões, este ser fantasioso foi descrito como extremamente feroz, o que justificou a sua incumbência de auxiliar as Hespérides na custódia e defesa das maçãs de ouro que Geia oferecera pelas bodas de Hera/Juno com Zeus/Júpiter e que frutificavam num jardim paradisíaco¹⁷⁸⁹.

Raramente mencionada pelo nome próprio, Ládon foi aleatoriamente¹⁷⁹⁰ designado por *drákon* e *ofis* na literatura grega, e por *dracon* e *serpens* na romana, em alusão às suas características físicas, variando as traduções dos termos para as Línguas actuais consoante os critérios filológicos, à semelhança do que sucede com a componente ofídica da Quimera que exaustivamente analisámos¹⁷⁹¹.

¹⁷⁸⁶ HESÍODO, *Teogonia*, 333-35.

¹⁷⁸⁷ HIGINO, *Fábulas*, CLI e XXX; APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.11.

¹⁷⁸⁸ APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1390 e 1500.

¹⁷⁸⁹ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.11. Vide ainda GRIMAL, 2004, p. 213 e 264 e BELFIORE, 2010, p. 921.

¹⁷⁹⁰ Cfr. HESÍODO, *Teogonia*, 215-317; PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, VI, 19, 8; APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*, IV, 1390 e 1500; HIGINO, *Fábulas*, CLI e XXX; OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 628-648 e IX, 190; PROPÉCIO, *Elegias*, II, 248.

¹⁷⁹¹ Vide *supra*, p. 216-221.



O *Drákon Hesperios* grego foi imaginado com uma conformação integralmente serpentiforme, de comprimento apreciável e, por vezes, com cem cabeças¹⁷⁹² – se bem que por razões gráficas fosse normalmente representado com uma escala próxima da humana e com um número de membros capitais muito inferior –, sendo-lhe reconhecido o dom da fala e a capacidade de emitir diversas vozes¹⁷⁹³. Estas duas últimas particularidades – que parecem resultar de uma contaminação conceptual tardia de Ládon com Tífon, figura mitológica igualmente serpentiforme, com múltiplas cabeças e poliglota¹⁷⁹⁴ – denotam não apenas uma boa acuidade auditiva e uma especial destreza na reprodução dos sons, mas atestam sobretudo uma potencial inteligência criativa, com óbvia premeditação para as suas diversas utilizações, que aproximam Ládon dos humanos e o afastam de outras espécies reais – como algumas aves da Família dos Psitacídeos –, capazes de imitar os primeiros, mas incapazes de desenvolver, como eles, um raciocínio discursivo.

Na arte romana, e mais concretamente na musivária da antiga Hispânia, o *Draco Hesperidum* foi preferencialmente representado como uma serpente dotada de apenas uma cabeça e, muitas vezes, de tamanho inferior ao de um homem adulto, podendo ocasionalmente contemplar um pontual hibridismo zoomórfico que lhe combina uma crista e uns barbilhos de galináceo, de acordo com as fantasiosas descrições que Ovídio¹⁷⁹⁵ e Claudiano¹⁷⁹⁶ fizeram dos *dracones*, pormenores que aproximam Ládon do Basilisco mítico medieval. É este, aliás, o aspecto que a criatura apresenta no emblema musivo oriundo da Líria¹⁷⁹⁷, onde se ilustra o décimo primeiro Trabalho de Hércules. Neste registo –, sensivelmente diferente do exemplar malacitano¹⁷⁹⁸, onde o animal surge como uma serpente pura, não sendo, por isso,

¹⁷⁹² Nem todos os autores gregos são unânimes em relação a esta teratologia, sendo que Hesíodo nem sequer lhe faz referência (cfr. **HESÍODO**, *Teogonia*, 333-35).

¹⁷⁹³ **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 5.11.

¹⁷⁹⁴ **HESÍODO**, *Teogonia*, 820-838.

¹⁷⁹⁵ **OVÍDIO**, *Metamorfoses*, IV, 598.

¹⁷⁹⁶ **CLAUDIANO**, *O Rapto de Proserpina*, I, 181-185.

¹⁷⁹⁷ Vide VOLUME II, p. 193 e 194.

¹⁷⁹⁸ Vide VOLUME II, p. 179 e 180.





Pormenor de mosaico com Ládón.

Líria. (*Tarraconensis*)

nosso objecto de estudo –, Ládón protege a aurífera macieira, enrolando-se no tronco; arqueia o pescoço na direcção do herói e, com a cabeça afilada como uma seta, levanta a crista vermelha e recua o barbilho como um galo em fúria, pronto a atacar, funcionando os dois apêndices híbridos como singulares recursos de expressão corporal.



Pormenor de mosaico com Hércules colhendo as maçãs de ouro protegidas por Ládón, diante das três Ninfas Hespérides.

Líria. (*Tarraconensis*)

Nesta composição, que obedece à versão mais popular do episódio (remotamente averbada numa escultura perdida que integrou o Santuário de Olímpia¹⁷⁹⁹) – segundo a qual o próprio Hércules enfrentou o guardião e roubou as maçãs a pedido de Euristeu, por oposição à versão que diz ter sido o gigante Atlas/Atlante a consumir o furto para ajudar Hércules a cumprir o Trabalho¹⁸⁰⁰ –, o herói parece intimidado pelo híbrido de dimensões inferiores às suas. Com efeito, a sua pose indica que colhe o fruto com rapidez, voltado para o lado oposto ao animal e olhando a três quartos para ele,

parecendo pronto a fugir do ataque eminente, e empunhando a clava para lhe desferir um golpe. Tal comportamento destaca-se dos demais registos deste mosaico, onde Hércules exhibe maior bravura e contacto mais frontal com os opositores, lutando corpo a corpo com alguns deles. É possível que esta atitude revele mais do que a normal precaução do homem relativamente às serpentes, tendo em conta que a velocidade de investida destes predadores requer uma reacção célere por parte das eventuais presas; é também provável que tal procedimento não se explique apenas pelo facto de se estar diante de uma criatura mítica, dotada de uma ferocidade hiperbolizada; é, pois, de crer que o diferente *modus operandi* de Hércules decorra de uma diferente consciência do herói sobre a natureza mais prevaricadora do acto inerente a este

¹⁷⁹⁹ PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, VI, 19, 8.

¹⁸⁰⁰ Apolodoro dá conta destas duas versões (APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5.121).



Trabalho, quando comparado com os dos demais labores, dado que o roubo das maçãs de ouro do Jardim das Hespérides é interpretável como o simbólico roubo do tesouro do *Paradeisos*, que tem como consequência o paradigma do fim da *Aurea Aetas*. Efectivamente, na sequência daquele acto, as Hespérides (representadas ao fundo, à direita, como Egle, Eritia e Hesperaretusa) acabaram por se transformar em árvores (um ulmeiro, um choupo e um salgueiro¹⁸⁰¹) e o fiel guardião (cujo hibridismo reduzido era justaposto e não aglutinado, cuja ferocidade singular fora canalizada para um fim apotropaico e cujas funções desempenhou com notável zelo), foi derrotado e transformado na Constelação da Serpente¹⁸⁰².

O próprio desfecho do episódio tem, aliás, implícita a noção de *hýbris* relativamente ao acto do herói, já que contempla a rejeição do “fruto proibido roubado” por parte do autor moral do roubo, Euristeu, e a restituição das maçãs ao Jardim¹⁸⁰³.

¹⁸⁰¹ **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 5.113 e 121. A estreita ligação estabelecida na Antiguidade entre as personagens míticas femininas e as árvores era muito comum e não se confinava às Hespérides, alargando-se também às Ninfas Hamadríades (*vide supra*, p. 102), como Dafne (que se metamorfoseou em loureiro (*vide supra*, p. 37, 120 e 121. e *infra*, p. 407-408), e ainda às Graças (consideradas como reencarnações dos ciprestes). Sobre estas últimas, veja-se **ROSADO FERNANDES**, 1962, p. 104-106.

¹⁸⁰² **PSEUDO-HIGINO**, *Astronómica*, II, 3.4-6.

¹⁸⁰³ **APOLODORO**, *Biblioteca*, II, 5.121.





3 – FIGURAÇÕES PSEUDO-TERATOLÓGICAS E PSEUDO-HÍBRIDAS

3.1 – PSEUDO-GEMINAÇÕES

3.2.1 – Pseudo-geminações humanas

– BUSTO BÁQUICO REVERSÍVEL

Se é certo que o Homem tem uma necessidade instintiva de referência que o compele a um exercício constante de reconhecimento, imediato ou mediato, da realidade envolvente – sobretudo no que toca à percepção das formas (*Gestaltpsychologie*) e à sua identificação com objectos concretos e familiares, mesmo que não passem de manchas abstractas e aleatoriamente organizadas (apofenia) –, também é certo que a consciência dessa necessidade e a constatação da existência de situações visuais ambíguas (designadas por ilusões de óptica), geralmente provocadas por fenómenos de luz ou de perspectiva que dificultam os processos apreensivo, estruturante e cognitivo, constituem motivos de interesse, de experimentação, de inquirição e de teorização. Cientes disso, alguns artistas gregos e romanos ensaiaram efeitos de ambivalência reversiva em figuras geométricas e orgânicas, através da oposição de cores e da simulação de volumes, permitindo a sua dupla interpretação morfológica e espacial como formas ou fundos, frentes ou versos, concavidades ou convexidades. Ainda que mais raramente, também partiram dos postulados da simetria e da assimetria para transformarem as fórmulas compositivas de afrontamento e acostamento em singulares exercícios de fusão entre figuras iguais e desiguais, num interessante jogo ilusionista de complementaridades. Quando estes raros casos envolvem figuras zoomórficas e antropomórficas, as imagens obtidas resultam visualmente como figurações geminadas em contraposto vertical ou horizontal, ainda que não possam ser conceptualmente consideradas como verdadeiras geminações siamesas.

A principal diferença entre as geminações e as pseudo-geminações reside nos binómios semelhança-dissemelhança e equivalência-polivalência estabelecidos entre



as partes conjugadas, sendo que as primeiras apresentam uma pluralidade idêntica, tendencialmente homogênea e frequentemente simétrica, ao passo que as segundas ostentam uma multiplicidade desigual, necessariamente heterogênea e sempre assimétrica.

No emblema central de um mosaico de Écija conservado na Plaza de Armas del Alcázar¹⁸⁰⁴, observa-se uma imagem até agora única em território ibérico e com escassos paralelos no resto do antigo Império Romano. Compositivamente, a forma resulta de uma união parcial entre dois bustos antropomórficos opostos na vertical, pseudo-geminados pela cabeça, ao nível dos olhos; visualmente, a forma proporciona uma leitura dupla e reversiva, dependendo do ângulo de observação do espectador: se este se posicionar a Norte consegue reconhecer «el busto de un joven imberbe y con pelo rizado, portando un *pedum* sobre el hombro derecho y acompañado de un *tympanon*», identificável como um Sático; se estiver posicionado a Sul vislumbra «un anciano calvo y barbado, con un *tympanon* en la mano derecha y a su lado un *pedum*», identificável como Sileno.¹⁸⁰⁵

Podendo corresponder à planificação de uma herma bifronte tridimensional, como crê Guadalupe López Monteagudo¹⁸⁰⁶, esta imagem não é certamente uma representação mimética do aspecto visual que essa escultura teria para espectador. De facto, como o campo de visão humana é limitado e só permite uma apreensão parcial da forma tridimensional, não conseguindo abranger a totalidade das faces que a peça tem, a imagem que surge no mosaico astigitano é, afinal, uma descrição do conhecimento empírico que se poderia acerca daquela forma. Assim, a apresentação das duas frentes opostas deste duplo busto escultórico no mesmo plano subentende duas observações diferentes, feitas em ângulos diversos.

A representação simultânea e condensada das duas frentes neste emblema produz um resultado gráfico tão complexo e versátil como as experiências que Giuseppe Arcimboldo veio a desenvolver muito posteriormente, já no Séc. XVI, sendo que a

¹⁸⁰⁴ Vide VOLUME II, p. 173.

¹⁸⁰⁵ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2008, p. 259 LÓPEZ MONTEAGUDO, in AA.VV., 2010, p. 92 e 93.

¹⁸⁰⁶ *Idem*, p. 256-259; *Ibidem*, p. 92 e 93.



percepção das duas personagens báquicas não é imediata nem cabal. Com efeito, a imagem dupla e sobreposta (ou pseudo-geminada) na parte central (cabeça) contém elementos duplicados que dificultam a sua boa fruição e que geram, no seu conjunto, uma forma caótica e desequilibrada, distante dos princípios de regularidade, simplicidade, simetria, estabilidade e nivelamento característicos a Boa Forma, de acordo com a *Gestalttheorie*. Neste sentido, a solução composta obriga a dois exercícios de reconhecimento distintos, que por sua vez implicam dois esforços de interpretação por aproximação ou por anulação. A título de exemplo, a duplicação nasal pode ser identificada como um nariz e como um prócero e a duplicação bucal pode ser tomada como uma boca e como um enrugamento da testa; por sua vez, os ombros duplicados tornam-se elementos secundários e quase residuais em virtude da localização mais marginal relativamente ao centro compositivo, o que facilita o afastamento do olhar em relação a eles e a sua percepção indirecta como nuvens informes (não obstante os recorrentes fenómenos de pareidolia).

A escolha das duas personagens, Sátiro e Sileno, para esta solução gráfica ambivalente e potencialmente dinâmica não terá sido casual e denuncia uma consciência da absoluta adequação plástica e simbólica dos motivos da iconografia dionisíaca a experiências visuais que ousam operar uma ruptura com o cânone da estética apolínea. Deste modo, a imagem báquica ultrapassa largamente a dimensão sensorial da reversibilidade formal e alcança a dimensão simbólica da complementaridade dos opostos (juventude e velhice – idades que representam o sentido renovador e revitalizador do dionisismo¹⁸⁰⁷), evocando talvez a versatilidade dos actores teatrais no desempenho de diversos papéis (o que faria a ligação às máscaras patentes noutros emblemas deste mosaico)¹⁸⁰⁸ e ainda, apesar de menos obviamente, as metamorfoses psicológicas induzidas pela ingestão alcoólica durante os rituais místicos do culto ao deus Dioniso.

¹⁸⁰⁷ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2008, p. 259; LÓPEZ MONTEAGUDO, in AA.VV., 2010, p. 93.

¹⁸⁰⁸ *Idem, Ibidem.*



3.2.2 – Pseudo-geminações não humanas

– PAVÕES

No mosaico da sala G da *Villa Cardílio*¹⁸⁰⁹ foram representados quatro pavões numa simetria vertical e horizontal aglutinada que aparenta uma falsa geminação quádrupla. De facto, ao contrário das fórmulas simétricas justapostas, que mostram as figuras afrontadas ou acostadas, afastadas ou aproximadas (como, por vezes, sucede na gramática heráldica e como foi intensamente experimentado, já no Séc. XX, por Maurits Cornelis Escher, nos seus múltiplos estudos sobre ilusão de óptica), esta solução compositiva contempla a fusão das extremidades tangentes das figuras, como se todas elas tivessem certos membros em comum (os pares horizontais partilham as caudas e os pares verticais fundem as pernas posteriores com os ventres e cruzam as pernas anteriores), sendo morfologicamente unificadas e indivisíveis.

Indo ao encontro da leitura global de Maria de Jesus Duran Kremer sobre o mosaico em que os elementos zoomórficos surgem¹⁸¹⁰, interpretamos esta união extrema dos pavões como uma enfatização dos conceitos de eternidade e infinito inerentes não só ao já referido simbolismo destas aves¹⁸¹¹, mas também ao sentido último do tesselado, no qual estará implícita uma dimensão escatológica e um voto de perpétua felicidade, em consonância com a inscrição conservada: «VIVENTES CARDILIVM ET AVITA FELIX TVRRE». É ainda curiosa a correspondência (que não passará de uma coincidência) entre as quatro cores dos pavões (as mais comuns na musivária policroma) e as cores mais tarde atribuídas às fases da eterna Obra alquímica: o preto equivale à *Nigredo*, o branco à *Albedo*, o amarelo à *Citrinitas* e o vermelho à *Rubedo* (sendo que a fase que medeia entre as duas primeiras é, sintomaticamente, designada por Cauda do Pavão, ou *Cauda Pauonis*)...¹⁸¹²

¹⁸⁰⁹ Vide VOLUME II, p. 64.

¹⁸¹⁰ Para uma leitura iconológica do conjunto musivo, vide **KREMER**, 1999 b, Vol. I, p. 98-121.

¹⁸¹¹ Sobre a simbologia do pavão, vide *supra* p. 118, nota 437.

¹⁸¹² **JUNG**, 1994, p. 241 e 242; **LASZLO**, 1997, p. 47 e 48.



3.2 – PSEUDO-HIBRIDISMOS ENTRE MAMÍFEROS E AVES

3.2.1 – Pseudo-hibridismos entre não humanos e aves

– ELEMENTAIS PSICOPOMPOS

Certos mosaicos tardios apresentam soluções de elevado decorativismo que podem ser consideradas, *avant la lettre*, como “barroquismos”. Os casos mais frequentes são os enrolamentos vegetalistas de acantos, animados por cenas de caçada, que percorrem as cercaduras dos painéis (como o da *Villa* de Pesquero¹⁸¹³), e os mais raros são as figuras unidas pelas extremidades, que provocam equívocos visuais de hibridismos, também dispostas nas molduras musivas. É este último fenómeno – mais tarde explorado na iluminura medieval – que identificamos no mosaico palentino de La Olmeda¹⁸¹⁴, onde se ilustra o episódio de Aquiles em Skyros e em cuja moldura se observa uma sequenciação de pares afrontados compostos pela união de um pato com um golfinho, unidos pelas respectivas caudas.

Apesar de considerarmos que esta associação zoomórfica é, sobretudo, uma solução estética decorrente da lógica narrativa ornamental, com forte valor decorativo, e não exactamente uma fórmula orgânica unificada, de cariz conceptual, não descartamos, todavia, a possibilidade de lhe estar implícita uma simbologia inerente à dimensão escatológica dos dois animais implicados. Com efeito, tanto as aves aquáticas (patos), significativamente representadas por cima (em alusão à capacidade de voo), como os animais marinhos (delfins) – que então eram tomados como peixes e não como mamíferos que são –, expressivamente representados por baixo (em referência à deslocação a nado), são criaturas reais que têm em comum o facto de estarem simultaneamente ligadas ao Ar e à Água – elementos de vida, de morte e de renascimento –, porquanto ambos respiram a primeira substância e vivem na segunda.

¹⁸¹³ Vide VOLUME II, p. 117.

¹⁸¹⁴ Vide VOLUME II, p. 37 e 38.



Adicionalmente, as aves poderão representar a Alma¹⁸¹⁵ e os golfinhos o trânsito psicopompo¹⁸¹⁶ destas. Assim, completar-se-ia o sentido de regeneração cíclica imanente á presença das Estações do Ano nos quatro cantos da moldura, e entender-se-ia o simbolismo da associação destas figuras pseudo-híbridas elementais e psicopompas aos presumíveis retratos dos *domini*, inscritos nos medalhões sustentados pelas asas dos patos, bem como a sua ligação aos jarros suspensos pelos bicos destas aves, que evocam duplamente os unguentários fúnebres e os *kraters* dionisiacos (de igual dimensão escatológica).



Pormenor da moldura do mosaico de La Olmeda, com união pseudo-híbrida de patos e golfinhos. (*Conuentus Lucensis. Lusitania*).

¹⁸¹⁵ Vide *supra*, p. 263 e 290. Vide também **CHEVALIER e GHEERBRANT**, 1994: «a ave é a figura da alma a sair do corpo» (p. 99); «a ave, símbolo da alma, tem um papel mediador entre a terra e o céu» e «as aves mais pequenas, assim como as borboletas, representam muitas vezes, não só as almas dos mortos, isto é, as *almas libertadas*, que regressam à pátria celeste, onde esperam pela sua reencarnação, mas também as almas das crianças.» (p. 101)

¹⁸¹⁶ Vide *supra*, p. 77, 79, 80, 84, 85, 259, 260, 317 e 359.



4 – FIGURAÇÕES EM METAMORFOSE

4.1 – METAMORFOSES ENTRE MAMÍFEROS

4.1.1 – Metamorfooses de humanos para não humanos

– ACTÉON TRANSFORMANDO-SE EM VEADO

Em dois mosaicos hispânicos, um de Conimbriga¹⁸¹⁷ e outro de Carranque¹⁸¹⁸, encontramos duas figuras humanas masculinas com galhos de cervídeo despontando nas têmporas. Formalmente perfazem uma conjugação híbrida justaposta, em tudo comparável, por exemplo, à morfologia de Oceano, que contempla uma prevalência antropomórfica com associação circunscrita a dois membros de uma espécie animal diferente da humana. Contudo, se nesta divindade o hibridismo é uma condição permanente que decorre da sua natureza aquática, na outra personagem em apreço a situação é transitória e alheia à sua natureza original. De facto, só é possível descortinar as diferenças entre as idênticas tipologias representativas mediante o conhecimento da estória mítica da figura representada, pois, caso contrário, a interpretação literal da imagem (de acordo com a Teoria da Forma) produziria um conhecimento lacunar e irrevogavelmente enganoso. Assim comprovamos a necessidade absoluta de uma visão interdisciplinar da História da Arte, que alie as análises estéticas, psicológicas, antropológicas e culturais, e que conjugue, hábil e prudentemente, uma consciência transcronológica, no exercício de leitura de cada obra. Neste caso, o conhecimento das fontes coevas revela-se fundamental para o exacto reconhecimento da equívoca figuração como a ilustração da metamorfose de Actéon em veado¹⁸¹⁹.

¹⁸¹⁷ Vide VOLUME II, p. 56.

¹⁸¹⁸ Vide VOLUME II, p. 246 e 247.

¹⁸¹⁹ Para o caso de Conimbriga, vide **OLEIRO**, 1992, 41-44, 46, 47 e 49-51; **MOURÃO**, 2008 a, p. 53-55, **MOURÃO**, 2008 b, p. 125; **CAETANO**, 2009, p. 112; para a obra de Carranque, vide **ARCE MARTÍNEZ**, 2001, p. 15-28 e **LÓPEZ MONTEAGUDO** (no prelo).



A transmutação do caçador Actéon decorreu de uma infeliz coincidência e de uma sequencial manifestação de curiosidade da personagem: este mortal teve a má sorte de passar no lugar – e à hora exacta – em que a deusa Artemisa/Diana tomava o seu banho; apercebendo-se de que tinha sido visto desnudada, a deusa amaldiçoou o caçador com a metamorfose em cervídeo:

Diana ao ser vista sem roupas [...]

pega em água [...] e atira-a à cara do rapaz [...]

[Assim] faz-lhe surgir na cabeça, que molhara, as hastes de um veado já velho,

alonga-lhe o pescoço e aguça-lhe a ponta das orelhas;

muda-lhe as mãos em pés e os braços em longas patas;

e reveste-lhe o corpo todo de uma pelagem malhada [...]

[Este] desata a fugir, e, ao correr, pasma-se por ser tão veloz.

[Mas quando vislumbrou na água o focinho e as hastes,]

“Ai de mim!”, queria ele gritar: mas voz alguma saiu. [...]

Só restou a antiga mente.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 185-203

O castigo de Actéon afigura-se como uma punição tripla, na medida em que teve três consequências diferentes, todas elas geradoras de intenso *pathos*: uma foi paradoxal, já que o *caçador* se viu transformado em *presa*; a outra foi depreciativa, uma vez que o *homem* acabou convertido em *animal*, regredindo no seu estatuto e perdendo algumas das faculdades que o distinguiam como ser alegadamente superior¹⁸²⁰ (viu-se destituído da voz, ou seja, do poder de comunicar por palavras), o que se tornou especialmente dramático por ter conservado a capacidade de raciocínio e de percepção da perda e da sua irreversibilidade; a última consequência foi letal, dado que os seus cães de caça foram ludibriados pelo seu novo aspecto de presa e – tendo o caçador perdido o dom da comunicação com eles (o que equivale a perder a capacidade de dominar os próprios servos caninos) –, atacaram-no até à morte:

¹⁸²⁰ Sobre as metamorfoses de humanos em animais, Ingvild Sælid GILHUS considera mesmo que constituem uma «degradação das qualidades humanas» (GILHUS, 2006, p. 78) e, em última instância, uma «negação da sua humanidade» (GILHUS, 2006, p. 15).



[...] quando os cães o avistam [...] dão o sinal a ladrar [...]
 Na ânsia de o caçar, a matilha
 persegue-o por escarpas e penhas [...]
 Ele foge por onde tantas vezes perseguiu as suas presas,
 oh!, ele foge aos seus próprios servidores! Queria gritar,
 ["Sou eu, Actéon! Não me reconheceis, o vosso dono?"]
 mas faltam as palavras ao seu querer [...]
 o resto da matilha cai sobre ele e ferra os dentes na carne [...]
 dilacerando o dono sob a enganadora aparência de veado.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 206-250

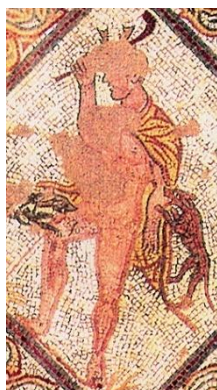
Desta estória retiram-se várias relações interessantes que nos ajudam a entender o seu valor pedagógico à época e a traçarmos o perfil psicológico e moral de quem escolheu a temática para decorar um mosaico da sua própria *domus*: a primeira situação prende-se com a noção de *Fatum* (Destino) embiocada sob a forma de uma coincidência; a segunda prende-se com o sentido metafórico do vislumbamento da nudez da divindade, que corresponde à descoberta do arcano pela curiosidade humana e não pela iniciativa divina, sendo que a perscrutação do divino constitui a antítese da Revelação divina (a primeira é um acto de ousadia, ou seja de *Hýbris*, e a segunda é um privilégio, normalmente concedido como recompensa pela *Virtus* do agraciado). Neste aspecto, o mito de Actéon tem algumas semelhanças com o mito de Psique, também engendrado em torno da curiosidade e da avidez humana pelo conhecimento, que acabou por ser igualmente punida (ainda que perdoada no final, em nome do Amor – um sentimento elevado –, ao contrário do que sucedeu com a personagem masculina, que não recebeu o perdão por não ter demonstrado um sentimento tão nobre).

Aparentemente, os encomendantes dos dois mosaicos hispânicos que representam a metamorfose de Actéon terão desejado fixar o episódio como fórmula mnemónica para a Prudência e para o Respeito pela insondabilidade dos desígnios divinos.

A iconografia de Actéon em processo de transmutação remonta à arte grega arcaica e foi cedo acolhida em território itálico, onde consta já no baixo-relevo do *Templo E* de



Selinunte, na Sicília, datável de 460 – 450 a.C. (no Museo Nazionale de Palermo).¹⁸²¹



À esquerda: Actéon atacado pelos seus cães, incitados por Artemisa. Métopa em calcário. c. 450 a.C. Proveniente do *Templo E* de Selinunte. Museo Archeologico Nazionale. Palermo. Itália. À direita: Actéon no mosaico de Conimbriga. (*Conuentus Pacensis. Lusitania*).

Ao contrário da versão mais comum do mito¹⁸²², este modelo – que é replicado nos mosaicos de Ivajlovgrad (Bulgária), de Óstia (Itália), de Circenster (Inglaterra), de Nimes (França)¹⁸²³ e de Conimbriga (Portugal) – apresenta o anti-herói com forma ainda predominantemente humana mas já a defender-se do ataque dos cães. Para além de se desviar da narrativa, esta situação

afigura-se algo incongruente, pois pressupõe-se que os animais ainda reconheceriam o dono com o aspecto que ali apresenta. Parece-nos, todavia, que as razões da escolha de tal solução se prendem com o facto de ela facilitar o reconhecimento do mito, pois se estivesse representado um ataque de cães a um veado, a cena facilmente poderia ser confundida com uma banal representação cinegética. Assim, o desfasamento da imagem em relação ao seu sentido explica-se pelo seu maior grau de iconocidade.

Apesar de ter uma presença muito mais secundária do que em Conimbriga, no mosaico de Carranque a reprodução do mito é mais fiel à descrição de Ovídio, cuja obra *Metamorfoses* inspirou outras composições do mesmo conjunto tesselado. O episódio da transmutação de Actéon ocorre no momento em que Artemisa é avisada, por uma Ninfa Naíade, da presença do intruso, que a espreita atrás de uma moita...

¹⁸²¹ CAETANO, 2009, p. 111.

¹⁸²² As referências à transformação de Actéon são lacunares nas fontes mais remotas. O grego Eurípides é completamente omissivo sobre a metamorfose da personagem e indica somente que «outrora os cães dividiram os pedaços de Actéon». (EURÍPIDES, *As Bacantes*, 1291) Já o romano Ovídio foi mais peremptório na transformação do anti-herói (OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 185-250).

¹⁸²³ CAETANO, 2009, p. 112.



5.2 – METAMORFOSES ENTRE MAMÍFEROS E VEGETAIS

5.2.1 – Metamorfoses de humanos para vegetais

– DAFNE TRANSFORMANDO-SE EM LOUREIRO

Outra representação de metamorfose em progresso pode ser observada num mosaico proveniente de Torre de Palma¹⁸²⁴, onde Dafne se transforma em loureiro para escapar ao assédio de Apolo/Febo.

Febo está apaixonado. Ao ver Dafne, deseja desposá-la [...]

Ela foge mais veloz [...]

“Ajuda, pai”, gritou, “se vós, os rios, tendes poder divino!

Extingue e transforma esta figura, demasiado atraente!”

Mal terminara a prece, um pesado torpor invade o corpo.

O macio peito da jovem é envolto por uma fina casca,

os cabelos alongam-se em folhas, os braços em ramos,

os pés, há pouco tão lestos, fixam-se em indolentes raízes;

o rosto faz-se copa: só o seu esplendor permanece nela.

Ainda assim Febo a ama. E apoiando a mão no tronco,

sente o peito ainda a palpitar debaixo da casca recente.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 490-554

Contrariamente à transmutação de Actéon, a desta Ninfa Hamadríade¹⁸²⁵ não resultou de uma punição divina, mas sim de um auxílio divino¹⁸²⁶. A diferença entre as duas conversões não se resume às causas, mas também às formas e às consequências: a primeira personagem cometeu um acto de *hýbris* ao ambicionar conhecer a “essência” de uma divindade e foi castigada com a transformação em animal irracional, acabando devorada pelos próprios cães; a segunda personagem mostrou a sua *Virtus* ao repudiar o avanço libidinoso de um deus e foi agraciada com a transformação numa árvore que

¹⁸²⁴ Vide VOLUME II, p. 70.

¹⁸²⁵ As Hamadríades eram as ninfas das árvores. Vide *supra*, p. 102 e 395, nota 1801.

¹⁸²⁶ GILHUS, 2006, p. 67 e 69.



simboliza o triunfo: o loureiro. Neste sentido, tanto a condenação da primeira figura, como a salvação da segunda assumem dimensões radicalmente opostas, apesar de recorrerem a um processo idêntico.



Dafne no mosaico de Torre de Palma. (Conuentus Pacensis. Lusitania).

No painel lusitano vemos Dafne em processo de metamorfose avançado, estando os seus membros inferiores já totalmente transformados em tronco, os seus braços erguidos como ramos e os seus cabelos convertidos em folhas. Uma dinâmica linha de força ascende, ondulante, pelas suas costas, anunciando o fim da conversão e deixando Apolo desiludido, encostado à lira que se mostrou um instrumento inútil, nas suas mãos, para encantar a Ninfa. No entanto, quando tangida por Orfeu, terá produzido

diverso efeito, tal como referiu o poeta Claudiano¹⁸²⁷.

¹⁸²⁷ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, II, 23 e 24: «Veio até o loureiro, trazido pela música de Orfeu, embora tenha desprezado as artes círreas [de Apolo]».



► CONCLUSÃO

Forjadas entre o mito teogónico e o cientificismo do natural em afirmação¹⁸²⁸ (ainda titubeante e amiúde referenciado na lenda), as representações de seres heteromórficos nos mosaicos hispano-romanos atestam a existência e o culto de um universo fantástico na Antiguidade – desenvolvido depois na Idade Média sob o signo do Cristianismo. Como em qualquer Era, o Homem tentava, ora, explicar a Criação por meio de metáforas (não fossem os próprios «mitos de origens [...] a metáfora das essências e a parábola da história»¹⁸²⁹) e revelava-se, ao mesmo tempo, um demiurgo onírico de formas e de vidas paralelas mas interpenetrantes com a realidade. Esta sorte de alquimia plenipotente transitava de uma via especulativa, na literatura, para uma via operativa, na arte da figuração – laboratório de experimentação que, não raro, funcionava com ritmo e sentido próprios, ocasionalmente em divergência das fontes, e que era, afinal, uma via da transformação para o próprio ser humano superar a sua condição mortal e terrena.

Sendo que o mito constituía «um modelo de comportamento para o presente, como também uma reserva de modelos de comportamento aplicáveis a circunstâncias muito diversas, servindo, pois como meio de adaptação a situações de mudança»¹⁸³⁰, as morfologias míticas tinham uma clara função didáctica e moralizante, porquanto revelavam um simbolismo psicossomático decorrente de uma relação de causalidade entre a índole, o *modus operandi* e a compleição física, e espelhavam os temperamentos, os valores morais e os poderes sobrenaturais de cada ser, de acordo

¹⁸²⁸ A respeito do valor da ciência, face à mitologia, nas sociedades antigas, *vide* **RAMOS**, 1997, essencialmente a parte que respeita ao reconhecimento de que então se «cultivava e utilizava com conhecimento e eficácia as ciências da natureza, para resolver os seus próprios problemas civilizacionais.» (p. 92)

¹⁸²⁹ **RAMOS**, 1997, p. 70.

¹⁸³⁰ **DIEZ VELAZCO**, 1998, p. 18.



com ideais estéticos e princípios éticos que faziam corresponder a virtude a uma maior *mimesis* e o vício à *nemesis*.

Uma vez que a corrupção formal (dimorfismo) constituía uma transgressão equivalente à *Hýbris*, o limite para as transposições era, naturalmente, o isomorfismo simbólico. Neste sentido, salvo raras excepções, as deturpações corporais dionisiacas, ou seja grotescas, denunciavam condutas e perfis psicológicos viciosos, próprios de uma condição bárbara; por seu turno, as exaltações corporais apolíneas, ou seja sublimes, revelavam condutas e perfis virtuosos, próprios de uma condição civilizada.

Os seres teratológicos geminados (Cérbero, Gerião), ou desproporcionados por excesso e/ou por supressão de membros (Ciclopes) eram sempre conotados com o mal e com os perigos; já os seres teratológicos desproporcionados por defeito (Pigmeus) eram simplesmente ridicularizados e penalizados com tarefas cíclicas e intermináveis.

As criaturas híbridas podiam ter significados diversos, consoante as suas características morfológicas: demonstram-se “virtuosas” nos casos em que as suas composições orgânicas preservavam a integridade corporal de uma espécie e a acresciam de elementos periféricos com funcionalidades adicionais e simbolismos benéficos equivalentes, oriundos de uma ou mais espécies diferentes da principal. Nestas fisionomias híbridas, geralmente conjugadas por justaposição (Vitórias, Génios, Cupido, Psique, Pégaso, Oceano, Talassa, etc.), os membros associados não tinham valor capital e não pertenciam a animais mamíferos (ainda que a espécie intacta pudesse pertencer)¹⁸³¹ nem répteis. A sua aparência era normalmente aprazível em termos estéticos e a sua conotação geralmente positiva em termos simbólicos, enquadrando-se quase sempre no ideal platónico da *kalokagathía*. Assim, salvo excepções (como certas figurações da Medusa que conjugam as cabeças de serpentes com os cabelos, não os substituindo totalmente) a maioria dos híbridos justapostos representados em

¹⁸³¹ Tal realidade poderá denunciar uma particular relevância dos mamíferos na Antiguidade clássica (vide **TOYNBEE**, 1985, p. 15-31 e **CAETANO**, 2009, Vol. I), bem como uma valorização da integridade e da incorruptibilidade dos seus corpos (*soma*, em grego, ou *corpus*, em latim), e sobretudo, uma evolução filosófica e moral do conceito de divindade.



mosaicos hispano-romanos descobertos até à data caracteriza-se por uma ambicionada sublimação formal e moral e surge em contextos temáticos de harmonia, tais como cenas de triunfo, de amor, de abundância, de concórdia e de bem-aventurança, afirmando-se geralmente como coadjuvantes dos heróis.

Em oposição, os híbridos apresentavam-se “viciosos” quando as suas composições orgânicas não respeitavam a integridade corporal de uma única das espécies envolvidas no processo de hibridação, combinando duas ou mais espécies diferentes, em proporções preferencialmente equitativas (embora se notem casos aleatórios) e com número equilibrado ou redundante de membros (duplicando os superiores ou inferiores, ou os dianteiros ou posteriores). Nestas fisionomias híbridas por aglutinação (Centauros, Minotauro, Tritão, Pã, Hidra, Esfinge, Sereias, Grifos, *Ketoj*, etc.), todas as partes associadas podem assumir um valor capital (ainda que isso não seja forçoso) e podem pertencer a animais das Classes dos mamíferos e dos reptilídios, sendo a sua aparência normalmente desagradável em termos estéticos e a sua conotação amiúde negativa em termos simbólicos. De facto, exceptuando casos pontuais (como os Centuros Quíron e Folo, por exemplo), os híbridos aglutinados presentes em mosaicos hispano-romanos até agora encontrados caracterizam-se por uma corrupção formal e moral e surgem em contextos temáticos de tensão ou perigo, tais como festividades efusivas, provas ou trabalhos, lutas e castigos, afirmando-se geralmente como adversários reais ou retóricos dos heróis, contribuindo, todavia, para a exaltação da *Virtus* destes. Estas figuras – que para além de viverem em geografias distantes e bárbaras¹⁸³², tinham hábitos selvagens e eram por vezes antropofágicas (ou mesmo canibais, como o Minotauro, as Sereias e a Esfinge, o que constituía um dos crimes mais graves¹⁸³³) – reproduzem na perfeição o princípio das «antíteses de fuerzas que emergen de la naturaleza», sendo que na Antiguidade se concebia um «mundo poblado de démones, de monstruos, de seres fabulosos, muchas veces terroríficos y amenazantes», que se «mezclan y sintetizan en su compleja naturaleza diversos elementos del mundo animal y hasta humano. Pues el hombre es una parte más de

¹⁸³² Sobre a localização marginal destas criaturas, *vide* MORGAN, 1984, p. 232, 269-274 e 283.

¹⁸³³ MORGAN, 1984, p. 226, 277 e 278.



ese universo de fuerzas contrapuestas»¹⁸³⁴.

As conjugações de animais com vegetais constituem uma notável excepção à regra das equivalências entre o hibridismo aglutinado e o simbolismo negativo, já que o valor regenerativo e florescente da Natureza confere uma dimensão vital e redentora às formas que o comportam.

As metamorfoses (Dafne e Actéon), embora transformadoras das morfologias, operam transmutações completas de uma forma noutra, pelo que o resultado final se torna mimético, advindo de cada contexto mitológico o esclarecimento sobre o valor exacto das diferentes situações.

Independentemente da sua conformação e da sua simbologia, o ser híbrido compartilha naturezas diversas e está morfologicamente adaptado a meios diferentes. Essa adaptação exprime uma sobredotação imanente que não se resume a uma aptidão para transpor as limitações de cada meio e que se estende, em termos simbólicos, a uma capacidade para ultrapassar as vicissitudes da vida e da morte, revelando a sua condição de imortalidade mítica.

Nos mosaicos da antiga Hispânia não estão, todavia, documentados todos os casos de heteromorfismos e a sua distribuição cronológica e geográfica não é homogénea, registando-se maior número de representações no Alto Império e nas Províncias da *Bætica* e da *Lusitania* e um número inferior no Baixo Império e nas Províncias da *Gallæcia*, da *Carthaginensis* e da *Tarraconensis*, com iguais proporções de figuras ligadas aos diversos meios.¹⁸³⁵ Este panorama – naturalmente lacunar, porquanto reflecte os factores de perda (catástrofes naturais, transformações urbanas, *damnatio memoriae* ou vandalismos gratuitos) e os diferentes ritmos dos trabalhos arqueológicos nas várias regiões em análise –, permite, contudo, avaliar a possível expressão do fantástico na cultura das várias Províncias.

¹⁸³⁴ OLMOS, 1997, p. 21.

¹⁸³⁵ Vide *supra*, p. 71-76.



Em território hispânico, as soluções mais frequentes são as que conjugam a forma humana com as de outras espécies zoomórficas (em especial aves e peixes), estando em número inferior as hibridações entre não humanos. Nos primeiros casos, as proporções antropomórficas podem ser equitativas, ou prevalecentes sobre as demais, escasseando as situações inversas (Hidra, Esfinge). Em determinadas criaturas (Oceano, Rios, Sereias, Medusa) verificou-se uma evolução das proporções no sentido de uma tendência que privilegiou o antropomorfismo. Nos casos concretos de Oceano e das Sereias nota-se, inclusivamente, uma mudança na espécie zoomórfica associada, sendo que a primeira divindade trocou o inicial hibridismo com os peixes e com os bóvídeos pelo cruzamento com os crustáceos e as algas, ao passo que as segundas abandonaram a simbiose com as aves e adoptaram a conjugação com os peixes. O caso da Medusa mostra-se bastante variável e decorrente do entendimento que dela tinham os artesãos ou os encomendantes. Assim, a personagem pode manter os seus cabelos e conjugá-los com serpentes, ou ter os seus cabelos totalmente substituídos por serpentes, ou ainda associar asas nas têmporas.

Na maioria das vezes, as divindades maiores têm uma prevalência antropomórfica, por oposição às divindades menores, caracterizadas por inferior proporção humana.

Paralelamente à alteração de proporções, notam-se outras mudanças quantitativas, sobretudo traduzidas nas duplicações e nas pluralizações de certas personagens (Tritão e Eros) híbridas, na sequência de uma estética desenvolvida durante o período helenístico, que privilegiava as soluções simétricas e o preenchimento dos espaços vazios (*horror uacui*).

A coexistência entre seres puros e híbridos ocorre em grande número de composições temáticas, como reflexo de uma vontade de confluência das dimensões real e fantástica no quotidiano da época e como espelho das preocupações moralizantes, expressas na dicotomia das conotações positivas e negativas das figuras transgênicas. Não raro, nestes conjuntos musivos, os motivos híbridos estão em destaque relativamente aos demais elementos, graças ao posicionamento central, à policromia e à utilização de materiais diferentes do comum calcário, como o vidro e o mármore.



A continuidade da utilização das figuras imaginárias, sobretudo híbridas, em contextos cristãos prova que a nova Igreja conservou «os sentidos alegóricos que tinham desde a sua criação» e que «não lhes modificou significativamente as formas». Com efeito, «estes seres imaginários [...] apresentam-se, nas obras dos primeiros artistas cristãos, exactamente como os vemos nas decorações dos templos, dos palácios, das termas, dos anfiteatros e de outros edifícios maiores do *Latium* ou das províncias romanas: [...] o centauro, o grifo e o cavalo-marinho mantêm-se tal como os artistas da Grécia e de Roma os haviam concebido.»¹⁸³⁶

Outras figurações heteromórficas de excepção iconográfica (busto báquico reversível, pavões e elementais psicopompos) foram também contempladas nos mosaicos ibéricos e mereceram algum desenvolvimento prático e teórico em épocas posteriores. Embora não desprovidas de uma dimensão simbólica mística, denunciam uma concepção sobretudo motivada por propósitos estéticos e evidenciam um especial interesse pelos fenómenos de ilusão óptica e pelo decorativismo tardio (por possível influência oriental). Não correspondendo rigorosamente a qualquer das categorias morfológicas referidas, apresentam, todavia, algumas características facilmente confundíveis com as soluções gráficas das teratologias e dos hibridismos, conseguindo ultrapassá-las não apenas ao nível conceptual (no sentido da reflexão sobre as formas apolíneas e dionisiacas e sobre as contingências da percepção humana das formas) e executacional (ou seja, do apuramento técnico), mas também ao nível do efeito visual que provocam no espectador.

Neste sentido, o *corpus* musivo ibérico revela não apenas o sucesso da aculturação do imaginário fantástico greco-romano, mas também a capacidade de recriação local dos modelos iconográficos e a vontade de experimentação de novas soluções gráficas, congregando, de modo absolutamente notável, a visão popular e a visão erudita que coexistiam na antiga Hispânia.

¹⁸³⁶ CHARBONNEAU-LASSAY, 2006, p. 26. Tradução livre do francês, por Cátia Mourão.



▷ **PRINCIPAIS DIFERENÇAS ENTRE HETEROMORFISMOS REAIS E MÍTICOS**

Teratomorfismos

<i>REAIS</i>	<i>MÍTICOS</i>
• Diferentes da sua espécie	• Iguais aos da sua espécie
• Excepções à regra	• Conformes à regra
• Casualidades genéticas	• Fenómenos psicossomáticos
• Exemplos de sobrevivência	• Símbolos e alegorias morais
• Provas de resistência	• Instrumentos pedagógicos

Hibridismos

<i>REAIS</i>	<i>MÍTICOS</i>
• Uniões limitadas (Famílias e Reinos idênticos)	• Uniões arbitrárias (Famílias e Reinos diferentes)
• Esterilidade reprodutiva (com raras excepções)	• Fertilidade reprodutiva ilimitada
• Casualidades	• Manifestações psicossomáticas
• Morfologias homogéneas	• Morfologias heterogéneas
• Força maior	• Força excepcional
• Significado fora da regra	• Símbolos e alegorias morais

Metamorfoses

<i>REAIS</i>	<i>MÍTICAS</i>
• Normais na sua espécie	• Excepcionais na sua espécie
• Limitadas ao Reino, à Família e à Classe a que pertencem	• Ilimitadas entre Reinos, Famílias e Classes
• Irreversíveis	• Reversíveis
• Fenómenos evolutivos	• Fenómenos reactivos voluntários ou forçados
• Etapas de crescimento	• Símbolos e alegorias morais
• Exemplos de adaptação	• Instrumentos pedagógicos



▷ **PRINCIPAIS DIFERENÇAS ENTRE HÍBRIDOS JUSTAPOSTOS E AGLUTINADOS**

<i>HÍBRIDOS JUSTAPOSTOS</i>	<i>HÍBRIDOS AGLUTINADOS</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Preservação da integridade corporal de uma das espécies combinadas 	<ul style="list-style-type: none"> • Corrupção da integridade corporal de todas as espécies combinadas
<ul style="list-style-type: none"> • Associação pontual de elementos de outras espécies 	<ul style="list-style-type: none"> • Associação extensa de elementos de outras espécies
<ul style="list-style-type: none"> • Simbologia geralmente positiva (prémios, bem aventuras e coadjuvantes dos heróis) 	<ul style="list-style-type: none"> • Simbologia geralmente negativa (perigos, provas, trabalhos e adversários dos heróis)
<ul style="list-style-type: none"> • Simbologia excepcionalmente negativa (quando os elementos orgânicos associados são capitais e pertencem a mamíferos, répteis e aves de rapina) 	<ul style="list-style-type: none"> • Simbologia excepcionalmente positiva (quando os elementos orgânicos associados não são capitais e pertencem a vegetais)
<ul style="list-style-type: none"> • Relação psicossomática entre rectidão formal e moral 	<ul style="list-style-type: none"> • Relação psicossomática entre corrupção formal e moral



► GLOSSÁRIO

AGLUTINAÇÃO MORFOLÓGICA

(do latim *agglutinare* = aglutinar, juntar por elisão)

Processo de *COMPOSIÇÃO ORGÂNICA* fantasiosa de seres *HÍBRIDOS* mitológicos que compreende a união de duas ou mais espécies de Reinos, Famílias ou Classes diferentes e que não preserva a integridade corporal de uma única espécie. Origina morfologias combinadas de modo intrínseco, onde todas as partes corporais associadas têm funcionalidades capitais.

APOLÍNEO¹⁸³⁷

(do latim *apollineus*)

Relativo ao deus Apolo (homólogo do romano Febo). Qualidade daquilo que é formoso, benfazejo, harmonioso, ordenado e isomórfico.

Utilizamos, neste contexto, o adjetivo apolíneo na sua alusão à beleza física clássica do deus Apolo – sempre representado em idade jovem, com corpo atlético e rosto delicado –, à índole serena e ponderada deste deus, e ainda à sua acção regrada e proporcionadora da ordem e da harmonia.

CICLOCEFALIA¹⁸³⁸

(do grego κύκλος = círculo, anel, ciclo + κεφαλή = cabeça)

O mesmo que ciclopia ou holopresencefalia.

TERATOMORFISMO caracterizado pela desproporção da cabeça relativamente ao corpo, em consequência de uma manutenção da característica embrionária, e contempla a presença de um só olho (visão monoftálmica).

Pode constituir-se como fenómeno real ou mitológico, apresentando diferenças ao nível das possibilidades de ocorrência e do aspecto *MORFOLÓGICO* dos resultados,

¹⁸³⁷ Sobre o conceito apolíneo, *vide* Friedrich NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia*, III, 1872 (*apud* ECO, 2004, p. 58, e ainda ECO, 2004, p. 54-58).

¹⁸³⁸ *Vide* LEROI, 2009, p. 83-95.



sendo que nos casos míticos não é considerado uma enfermidade, mas sim uma qualidade.

COMPOSIÇÃO ORGÂNICA

Processo de conjugação corporal que compreende a união de duas ou mais espécies de Reinos, Famílias ou Classes diferentes e que origina uma nova espécie com as características físicas e psicológicas daquelas que a formaram. Pode ser um processo natural ou artificial, constituindo-se como fenómeno real ou mitológico, e pode originar seres caracterizados por *AGLUTINAÇÃO MORFOLÓGICA* ou por *JUSTAPOSIÇÃO MORFOLÓGICA*.

DIONISIACO¹⁸³⁹

(do latim *dionysiacus*)

Relativo ao deus Dioniso (homólogo do romano Baco). Qualidade daquilo que é bizarro, grotesco, desordenado e dimórfico.

Também, neste contexto, utilizamos o adjectivo dionisiaco na sua alusão a uma beleza física menos clássica do deus Dioniso – sobretudo quando representado em adulto, de corpo rotundo e faces ruborescidas pela ebriez¹⁸⁴⁰ –, à índole libertina deste deus e ainda à sua acção desregrada, marcada pelos excessos e indutora da desordem emocional e vivencial. Neste sentido, pode-se considerar que «o seu contraponto era a imagem de Hércules, símbolo de “virtude” cívica e filosófica.»¹⁸⁴¹

GIGANTISMO¹⁸⁴²

(do latim *gigas* = gigante, descomunal)

O mesmo que gigantez; antónimo de *NANISMO*.

¹⁸³⁹ Sobre o conceito dionisiaco, vide Friedrich NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia*, III, 1872 (apud ECO, 2004, p. 58, e ainda ECO, 2004, Cap. II, p. 54-58).

¹⁸⁴⁰ Dioniso também pode ser representado em criança ou em jovem imberbe e quase andrógino, apesar de não serem estas as figurações a que se refere o termo dionisiaco.

¹⁸⁴¹ VEYNE, 1990, p. 188.

¹⁸⁴² Vide LEROI, 2009, p. 83-95 e 200-203.



TERATOMORFISMO caracterizado pelo desenvolvimento anormal, por excesso, de um organismo vivo (animal ou vegetal), resultante de uma enfermidade hormonal crónica, caracterizada pela hipersecreção da somatotrofina.

Pode constituir-se como fenómeno real ou mitológico, apresentando diferenças ao nível das possibilidades de ocorrência e do aspecto morfológico dos resultados, sendo que nos casos míticos não é considerado uma enfermidade, mas sim uma qualidade, e pode contemplar a acumulação de outra manifestação teratológica caracterizada pela presença de um só olho (visão monoftálmica).

TERATOMORFISMO mítico caracterizado por dimensões extraordinárias do corpo de certas criaturas e pela presença de um só olho (visão monoftálmica).

HETEROMÓRFICO

(do grego ἕτερος = diferente + μορφή = forma)

Qualidade de todo o ser que apresenta uma morfologia irregular, não conformada aos padrões fisionómicos normais de seres existentes na Natureza. Pode manifestar-se nas formas teratomórficas, híbridas ou metamórficas reais e míticas.

Antónimo de *ORTOMÓRFICO*.

HÍBRIDO

(do grego υβρίδιο e do latim *hybrida* = o que se afasta das leis naturais)

Qualidade *HETEROMÓRFICA* de todo o ser vivo, animal, vegetal ou misto, procedente do cruzamento de progenitores com raças, espécies, subespécies Classes, Famílias ou Reinos diversos.

Pode ser fruto de um processo natural ou artificial.

Pode constituir-se como fenómeno real ou mitológico, apresentando diferenças ao nível das possibilidades de ocorrência, da diversidade de cruzamentos e do aspecto *MORFOLÓGICO* dos resultados: nos casos reais está limitado a cruzamentos entre organismos vivos da mesma Família e produz morfologias homogéneas; nos casos míticos é ilimitado e produz morfologias heterogéneas.



HÝBRIS

(do grego ὕβρις = transgressão, insolência, ultraje, injúria)

Termo grego que expressava as ideias de desmedida e de desregra e que se instituiu, duplamente, como princípio moral e figura jurídica aplicáveis a situações de transgressão das normas morais, éticas e sociais.

JUSTAPOSIÇÃO MORFOLÓGICA

(do latim *juxta* + *ponere* = justapor, juntar de modo contíguo)

Processo de *COMPOSIÇÃO ORGÂNICA* fantasiosa de seres *HÍBRIDOS* mitológicos que compreende a união de duas ou mais espécies de Reinos, Famílias ou Classes diferentes e que preserva a integridade corporal de pelo menos uma espécie, considerada a principal. Origina morfologias combinadas de modo exclusivamente periférico, sendo que as partes corporais associadas têm funcionalidades adicionais. Quando as partes associadas têm valor capital e função autónoma (como as cabeças), ou são originárias das Classes dos mamíferos e dos répteis, as justaposições conferem um sentido negativo às criaturas. Nos demais casos verifica-se um sentido positivo.

METAMÓRFICO

(do grego μεταμορφωση = metamorfose)

O mesmo que metamorfósico.

Qualidade transmutativa de alguns seres, designados por metamorfos, que permite a mudança total ou parcial de uma forma física para outra diferente (fenómeno de metamorfose, ou metamorfismo).

Pode ser fruto de um processo natural ou artificial.

Pode constituir-se como fenómeno real ou mitológico.

NANISMO¹⁸⁴³

(do latim *nanus* = anão, ínfimo)

O mesmo que ananismo; antónimo de *GIGANTISMO*.

¹⁸⁴³ Vide LEROI, 2009, p. 170-240.



TERATOMORFISMO caracterizado pelo desenvolvimento anormal, por defeito, de um organismo vivo (animal ou vegetal), resultante de uma enfermidade hormonal crónica, caracterizada pela hiposecreção da somatotrofina. Manifesta-se sob a forma de acondroplasia¹⁸⁴⁴, pseudoacondroplasia¹⁸⁴⁵ ou displasia tanatofórica¹⁸⁴⁶.

O termo não contempla os casos dos Pigmeus Africanos (os reais), dos Negritos Asiáticos, dos Cretinos Neurológicos e dos Cretinos Mixedematosos.

Pode constituir-se como fenómeno real ou mitológico, apresentando diferenças ao nível das possibilidades de ocorrência e do aspecto morfológico dos resultados, sendo que nos casos míticos não é considerado uma enfermidade, mas sim uma qualidade, e pode contemplar a acumulação de outra manifestação teratológica caracterizada pela presença de um só olho (visão monoftálmica).

TERATOMORFISMO mítico caracterizado por dimensões extraordinárias do corpo de certas criaturas e pela presença de um só olho (visão monoftálmica).

ORTOMÓRFICO

(do grego *ορθός* = direito, recto, correcto, exacto, justo + *μορφή* = forma)

Qualidade de todo o ser que apresenta uma morfologia regular, conformada aos padrões próprios da natureza a que pertence.

Antónimo de *HETEROMÓRFICO*.

¹⁸⁴⁴ O mesmo que condrodistrofia: anomalia no crescimento, decorrente de uma mutação num receptor das moléculas de crescimento envolvidas no processo de formação e desenvolvimento do tecido cartilaginoso e na ossificação. Provoca deformações anatómicas, tais como o encurtamento das extremidades dos membros, o alargamento do frontal e o atrofiamento da face.

¹⁸⁴⁵ O mesmo que hipocondroplasia: anomalia semelhante à condrodistrofia, mas decorrente de uma mutação no gene que codifica as proteínas responsáveis pela formação cartilaginosa e óssea. Provoca deformações anatómicas circunscritas aos membros, não afectando o tronco nem o crânio.

¹⁸⁴⁶ O mesmo que displasia esquelética: anomalia semelhante à condrodistrofia, mas com resultados mais severos e raros, tais como a deformação lobular do crânio (vulgarmente designada por cabeça em "forma de trevo"), o fémur diminuto e arqueado (tipo I) ou apenas curto (tipo II), o achatamento das vértebras e o estreitamento do canal medular espinal. A esperança média de vida destes casos é extremamente reduzida, sendo que a maioria dos portadores desta malformação falece pouco depois do parto.



TERATOMÓRFICO

(do grego *τέρας* = maravilha, portento, monstro + *μορφή* = forma)

Qualidade *HETEROMÓRFICA* dos seres que apresentam deformações corporais consideradas monstruosas, tais como desproporções (nanismo ou gigantismo) e malformações (geminção do tipo siamês, com desdobramento ou supressão de membros, etc.).

TERIOMÓRFICO

(do grego *θηρίο* = besta, animal + *μορφή* = forma)

Qualidade dos seres que têm corpos zoomórficos.

Termo geralmente aplicado aos deuses com formas animais.

Pode ser puro ou *HÍBRIDO*, conforme apresente um aspecto formal zoomórfico limitado a uma única espécie animal, ou resultante de uma *COMPOSIÇÃO ORGÂNICA* zoomórfica mista (por *AGLUTINAÇÃO* ou por *JUSTAPOSIÇÃO*), isto é, uma conjugação de duas ou mais espécies animais diferentes. Nos casos puros, é um teriomorfismo homogêneo; nos casos híbridos zoomórficos mistos, é um teriomorfismo *HETEROMÓRFICO*; nos casos híbridos zoo-antropomórficos (que conjugam a forma humana com a de outros animais), é um teriomorfismo parcial heteromórfico.

VIRTVS¹⁸⁴⁷

(do latim *uirtus*, *uirtutis* = virtude)

Termo latino que expressava a ideia de Virtude, por excelência, enquanto característica moral dos seres com boa índole e praticantes de boas ações (orientadas pela noção de temperança e pelo sentido de justa medida, entre outras qualidades consideradas boas e inofensivas para terceiros).

Na Grécia Antiga foram vários os filósofos que dissertaram sobre a *Virtus*, destacando-se Sócrates (469 – 399 a.C.) e o seu discípulo Platão (c. 428 a.C. – 348 a.C.), Aristóteles (384 – 322 a.C.), Epicuro (341 – 53 a.C.) e os Estóicos, dos quais Estobeu (Séc. V d.C.) terá sido o último representante helénico, mas cujos pensamentos tiveram numerosos

¹⁸⁴⁷ Vide IRWIN, 1999, p. 278-298 e 327-343.



seguidores até entre os romanos, como provam Cícero (106 – 43 a.C.), Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.) e o Imperador Marco Aurélio (121 – 180 d.C.):

Para Sócrates e para Platão, a *Virtus* era uma condição moral, sobretudo, ética, de carácter único e comum a todos (independentemente da sua condição etária, social, económica, etc.), que poderia conduzir à Felicidade. Contemplava, simultaneamente, os conceitos de Sabedoria, Coragem, Temperança e Justiça, e estava ligada ao conceito de Alma, porquanto esta revelava a ética e a personalidade do indivíduo; comparava-se a um ofício (*technê*), na medida em que a sua qualidade se revelava na sua funcionalidade e na sua adequação a um propósito.¹⁸⁴⁸

De acordo com Aristóteles, a *Virtus* era um conceito com tripla dimensão moral, ética e prática, que congregava as várias virtudes (sendo que às quatro virtudes cardeais de Platão associou ainda a Gentileza, o Auto-Controlo, a Liberalidade e a Magnanimidade), as quais se opunham aos vícios¹⁸⁴⁹. Podia ser avaliada pela nobreza do carácter e pela excelência das acções, e afigurava-se como uma componente indispensável da Felicidade, embora fosse, por si só, insuficiente para a assegurar.¹⁸⁵⁰ Para o autor, a *Virtus* suprema aproximava-se do conceito de *kalokagathía*, na medida em que constituía um equilíbrio entre a beleza e a bondade do homem.¹⁸⁵¹

Para Epicuro a *Virtus* era um requisito fundamental para alcançar a Felicidade, na medida em que a acção virtuosa afastava as causas da dor e da ansiedade. No entanto, como o seu conceito de *Virtus* estava dependente do postulado hedonista, vários filósofos (sobretudo os estóicos) entenderam que Epicuro “desvirtuara” os princípios morais para os adequar ao seu ideal de vida prazenteira.¹⁸⁵²

Segundo Estobeu, que partilhava da visão estóica de *Virtus* e de Felicidade, existiam quatro virtudes principais: a Prudência, a Temperança, a Coragem e a Justiça. Destas

¹⁸⁴⁸ SÓCRATES (*apud* PLATÃO, *Meno*, 70A-72D e 77B-78B), in IRWIN, 1999, p. 112, 114-115, 202-203, 281-285.

¹⁸⁴⁹ ARISTÓTELES, *Sobre as virtudes e os vícios*, II-VIII.

¹⁸⁵⁰ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, I, (IX) 1099b9-1100a1. Vide também IRWIN, 1999, p. 270, 278-279, 330 e 324-325.

¹⁸⁵¹ ARISTÓTELES, *Ética a Eudemião*, VIII, (III) 1-17.

¹⁸⁵² EPICURO (*apud* Diógenes LAÉRCIO, X). Cfr. CÍCERO, *Dos Termos Extremos ao Bem e do Mal*, I, 66-69 e II, 69-71 (*apud* IRWIN, 1999, p. 271-272 e 331-332).



dependiam outras virtudes secundárias, tais como a Ordem, a Disciplina, a Razoabilidade, a Discrição, a Contenção, a Bravura, a Confiança, a Piedade, a Honestidade, a Equidade, etc.¹⁸⁵³

¹⁸⁵³ ESTOBEU, *Antologia*, II, 59, 4 (*apud* IRWIN, 1999, p. 282).



▷ **ÍNDICE REMISSIVO DO BESTIÁRIO FANTÁSTICO**

DESIGNAÇÃO	VOLUME I	VOLUME II
Actéon	p. 37, 74, 120, 121, 403-406, 407, 412.	p. 56, 246, 247.
Aqueloo	p. 30, 73, 101, 102, 215, 288, 293, 294, 370, 371.	p. 83.
Asinino-Marinho (Asno-Marinho)	p. 73, 375, 380-383.	p. 25, 26, 136, 137, 145, 146.
Atargátis	p. 295, 296.	
Basilisco	p. 33, 54, 220, 222, 224, 393.	
Blémio	p. 64.	
Bovídeo-Marinho (Touro-Marinho / Vaca-Marinha)	p. 73, 130, 131, 261, 291, 380-383.	p. 20, 21, 51, 52, 70, 73, 86, 87, 95, 97, 98, 136, 142, 143, 192, 259, 260.
Busto báquico reversível	<i>Vide</i> Figura reversível	
Caprídeo-Marinho (Bode-Marinho / Cabra-Marinha)	p. 73, 380-383.	p. 86, 87, 136, 138, 236.
Cavalo-Marinho / Cavalo-Marinho alado	p. 70, 73, 93, 95, 99, 111, 261, 365, 369, 372-379, 380, 383, 389, 390, 414.	p. 16, 17, 25, 26, 54, 63, 70, 71, 84-87, 95, 98, 99, 114, 132, 136-138, 142, 145, 146, 188, 189, 199, 200, 207, 208, 257, 258, 261, 264.
Centauro (Bucentauro, Capricentauro, Capricórnio, Hipocentauro, Sagitário)	p. 28, 30, 31, 32, 52, 53, 54, 57, 60, 62, 69, 73, 77, 81, 111, 112, 183-191, 192, 199, 204, 232, 355, 357, 362, 368, 370, 402, 411, 414.	p. 90, 100, 107, 108, 109, 118, 125, 126, 166, 203, 204-206, 239, 241, 254-256.
Centauro-Marinho	<i>Vide</i> Ictiocentauro	
Cérbero	p. 51, 69, 72, 107, 110, 128, 158, 161-164, 215, 216, 219, 301, 410.	p. 180, 181, 194, 195.
Ciclope (Polifemo)	p. 26, 27, 28, 35, 51, 72, 114, 132, 165-169, 234,	p. 152, 211.



	355, 387, 410.	
Cinocéfalo	p. 33.	
Ciópode	p. 64.	
Dafne	p. 37, 74, 120, 121, 152, 395, 407, 408, 412.	p. 67, 69.
Dragão (<i>Drakon, Dracon</i>)	p. 32, 139, 216-224, 311, 385.	
Elementais psicopompos	p. 74, 401, 402, 414.	p. 37, 38.
Eros/Cupido	p. 74, 77, 84, 85, 100, 114-119, 137, 138, 142-143, 204-206, 238, 248-256, 257-262, 263-267, 273, 279, 369, 410.	p. 47, 48, 53, 91, 92, 95, 96, 105, 128, 129, 139-141, 152, 159, 203, 204, 221, 225, 226, 227, 246, 247, 253, 254.
Erotes	p. 74, 84, 85, 212, 238, 257-262, 359, 390.	p. 32, 33, 70, 71, 95, 98, 99, 114, 122, 154, 158, 159, 166, 171, 175, 198, 203, 204, 209, 215, 223, 241, 242, 248, 262, 263, 265, 266.
Escorpião (personificação zodiacal)	p. 73, 190, 211, 212.	p. 253, 256.
Esfinge	p. 33, 54, 74, 107, 110, 161, 216, 299-304, 310, 313, 381, 411.	p. 119, 236, 237.
Figura reversível	p. 74, 397, 398, 414.	p. 173.
Gênio (das Estações, dos Meses, da Natureza e dos Lares)	p. 50, 59, 74, 83, 96, 104-107, 123, 190, 212, 237, 242-247, 249, 323-326, 410.	p. 25, 27, 32, 33, 60, 167, 168, 171, 253, 256, 265.
Gerião	p. 26, 54, 69, 72, 128, 157-160, 161, 181, 355, 410.	p. 179, 193.
Grifo	p. 33, 50, 70, 74, 85, 94, 107, 110, 312-320, 372, 385, 411.	p. 31, 228, 235-237, 243, 267.
Grifo-Marinho	p. 73, 111, 390, 391.	p. 142, 143, 188, 189.
Hidra de Lerna	p. 32, 54, 69, 73, 127, 128, 161, 213-215, 216, 301, 355, 411.	p. 179, 193.
Ictiocentauro	p. 73, 348, 356-369, 370, 381.	p. 58, 59, 70, 72, 73, 76, 77, 84-87, 91, 92, 111, 115, 116, 123, 147, 148, 207, 208.
Ketos	p. 73, 94, 95, 99, 104, 169, 232, 334, 335, 337, 344,	p. 55, 58, 86-88, 136, 137, 145, 151, 156, 157, 212, 222, 259.



	352, 364, 384-388, 411.	
Ládon	p. 392-395.	p. 193, 194.
Leopardo-Marinho	<i>Vide</i> Panterídeo-Marinho	<i>Vide</i> Panterídeo-Marinho
Medusa / Górgona	p. 73, 122, 123, 132, 133, 139, 140, 141, 161, 191, 214, 225-234, 305, 308, 342, 351, 361, 367, 375, 376, 385, 386, 392, 410.	p. 16, 17, 49, 50, 55, 65, 66, 74, 94, 103, 104, 109, 111-113, 126, 127, 149, 178, 197, 203, 204, 211, 238, 239, 249, 250, 268.
Minotauro	p. 73, 123-126, 127, 133, 134, 192-198, 411.	p. 61, 62, 67, 68, 93, 130, 201.
Oceano	p. 73, 88, 91, 92, 97-99, 104, 121, 141, 156, 157, 211, 225, 235, 272, 283, 305, 306, 323, 332, 333, 335, 338-355, 363, 365, 366, 367, 370, 375, 382, 386, 391, 403, 410.	p. 15, 18-21, 44, 46, 65, 66, 78, 79, 84, 85, 116, 142, 150, 160, 162, 163, 174, 181, 188, 209, 211, 231, 244, 245, 251.
Ouroboros	p. 221, 338.	
Ovídeo-Marinho (Carneiro / Ovelha-Marinha)	p. 380-383.	p. 86, 88.
Pã	p. 73, 77, 81, 84, 85, 107, 111, 112, 117, 142, 143, 179, 188, 199-210, 251, 267, 322, 411.	p. 34, 35, 43, 67-69, 100, 105, 128, 129, 131, 164, 195, 203, 205, 216, 217, 219, 220, 224, 225, 226, 253, 254.
Panoto	p. 64.	
Panterídeo-Marinho (Pantera-Marinha, Leopardo-Marinho, Leão-Marinho)	p. 73, 380-383.	p. 20, 21, 70, 71, 76, 77, 86, 88, 145, 146, 167, 188, 190.
Pavões	p. 400	p. 64
Pégaso	p. 32, 47, 74, 101, 127, 128, 134-139, 175, 216, 223, 227, 237, 305-311, 389, 390, 410.	p. 28, 29, 36, 57, 75, 133, 153, 176, 177, 202, 214, 218, 232-234.
Penates	p. 123, 246, 247, 329.	p. 60.
Pigmeu	p. 26, 27, 54, 72, 127, 128, 145-147, 170-182, 237, 258, 261, 410.	p. 28, 30, 32, 34, 86, 88, 89, 134, 135.
Polifemo	<i>Vide</i> Ciclope	<i>Vide</i> Ciclope
Psique	p. 38, 74, 114-119, 142, 143, 205-207, 249, 251,	p. 91, 92, 152, 155, 225, 226, 227.



252, 261, 263-267, 369,
405, 410.

Quimera	p. 28, 47, 54, 73, 127, 128, 134-139, 161, 175, 195, 216-224, 237, 268, 301, 306, 308-311, 355, 392, 410.	p. 28, 29, 42, 57, 75, 176, 177, 202, 214, 233.
Rode	p. 73, 295, 356, 359, 360.	p. 206.
Sátiro	p. 73, 77, 79, 81, 84, 189, 201, 204, 207-210, 240, 255, 259, 357, 366, 369.	p. 32, 34, 41, 164, 224, 253, 254.
Sereia	p. 54, 62, 73, 90, 101-104, 107, 111, 130-132, 288-298, 370, 383, 411.	p. 70, 73, 83, 144, 236, 237.
Soter	p. 74, 134, 268-271.	p. 101.
Talassa	p. 73, 98, 99, 332-337, 388, 410.	p. 156, 157, 160.
Tiberino (divindade do Rio Tibre)	p. 30, 73, 140, 141, 327-331, 340, 355, 370.	p. 65, 66.
Tritão	p. 32, 33, 73, 93-95, 97, 99-111, 211, 212, 262, 264, 284, 294, 295, 337, 348, 349, 354, 356-369, 375, 382, 388, 391, 411.	p. 25, 27, 84, 85, 91, 92, 95, 96, 102, 120, 121, 132, 188, 231, 265, 266.
Úrano/Céu	p. 30, 51, 73, 100, 199, 248, 249, 250, 272, 273, 332, 338.	p. 95, 96.
Unicórnio (caprídeo, equídeo, onagro)	p. 33, 34, 54.	
Vento	p. 30, 73, 106, 131, 132, 274-287, 293, 314, 333, 340, 344-346, 365, 372, 376, 381.	p. 35, 44, 45, 70, 71, 78, 79, 95, 97, 120, 121, 124, 125, 167, 168, 195, 251, 252.
Vitória	p. 47, 59, 74, 77, 81, 126-128, 144, 235-241, 244, 245, 281, 292, 321, 322, 410.	p. 28, 39, 40, 106, 107, 117, 118, 161, 167, 168, 172, 182, 183, 203, 205, 209, 213, 219, 220.



► BIBLIOGRAFIA

. *Corpora de Mosaicos Romanos*

* *Corpus dos Mosaicos de ESPANHA*

BLANCO FREIJEIRO, 1978 = Antonio BLANCO FREIJEIRO – *Corpus dos Mosaicos Romanos de España*, Fascículo I, *Mosaicos Romanos de Mérida (I)*, Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro”, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1978.

BLANCO FREIJEIRO, 1978 = Antonio BLANCO FREIJEIRO – *Corpus dos Mosaicos Romanos de España*, Fascículo II, *Mosaicos Romanos de Itálica (I) – Mosaicos conservados en colecciones publicas y particulares de la ciudad de Sevilla*, Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro”, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1978.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1981 = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ - *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo III, *Mosaicos Romanos de Córdoba, Jaen y Málaga*, Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1981.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1982 a = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ - *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo IV, *Mosaicos Romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1982 b = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ - *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo V, *Mosaicos Romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad*



Real, Toledo, Madrid y Cuenca, Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ e ORTEGO, 1983 = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ e Teogenes ORTEGO – *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo VI, *Mosaicos Romanos de Soria*, Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ e MEZQUIRIZ, 1985 = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ e M. A. MEZQUIRIZ (col. de M.L. NEIRA e M. NIETO) – *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo VII, *Mosaicos Romanos de Navarra*, Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1985.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ et Alii, 1989 a = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, María da Luz NEIRA JIMENEZ e María del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo VIII, *Mosaicos Romanos de Lerida y Albacete*, Departamento de Historia Antigua y Arqueología, Centro de Estudios Historicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ et Alii, 1989 b = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, María da Luz NEIRA JIMENEZ e María del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo IX, *Mosaicos Romanos del Museo Arqueológico Nacional*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia Antigua y Arqueología, Madrid, 1989.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ et Alii, 1993 = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, Tomás MAÑANES PERES e Carmen FERNANDEZ OCHOA – *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo X, *Mosaicos Romanos de Leon y Asturias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia Antigua y Arqueología, Madrid, 1993.



LÓPEZ MONTEAGUDO et Alii, 1998 = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, Rosario NAVARRO SAEZ e Pedro de PALOL SALELLAS – *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo XII, *Mosaicos Romanos de Burgos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia Antigua y Arqueología, Madrid, 1998.

NEIRA JIMENEZ e MAÑANES PÉREZ, 1998 = María Luz NEIRA JIMENEZ e Tomás MAÑANES PÉREZ – *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo XI, *Mosaicos Romanos de Valladolid*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia Antigua y Arqueología, Madrid, 1998.

MAÑAS ROMERO (no prelo) = Irene MAÑAS ROMERO – *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo XIII, *Mosaicos Romanos de Itálica (II)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Pablo de Olavide, Madrid-Sevilla, no prelo.

*** *Corpus dos Mosaicos de PORTUGAL***

OLEIRO, 1992 = João Manuel Bairrão OLEIRO – *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, Conimbriga. A Casa dos Repuxos*, Vols. I e II, IPM e Museu Monográfico de Conímbriga, Conimbriga, 1992.

LANCHA e ANDRÉ, 2000 = Janine LANCHÁ e Pierre ANDRÉ – *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, Conventus Pacensis, 1. A villa de Torre de Palma*, Vols. I e II, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2000.

*** *Corpus dos Mosaicos PALEOBIZANTINOS***

TOMASEVIĆ et Alii, 2002 = Gordana Cvetković TOMASEVIĆ, Simoska DRAGICA, Elica MANEVA e Djordje MITROVIĆ – *Corpus des Mosaïques Paleobyzantines de Pavement*, Fasc. n. ° 1, *Mosaïques de pavement paléobyzantines dans le Palais Épiscopal à Hérakléa Lynkestis*, Institut pour la Protection des Monuments Historiques de la Serbie, Beograd, 2002.



. Outras monografias

AA.VV., 1910-1911 = AA.VV. – *Encyclopaedia Britannica*, 11ª ed., Cambridge University Press, 1910-1911.

AA.VV., 1973 = AA.VV. – *Répertoire Graphique du Décor Geometrique dans la Mosaïque Antique*, L'AIEMA, Paris.

AA.VV., 1979 = AA.VV. – *A memória das ruínas da vila romana de Santa Vitória do Ameixial*, Escola Profissional da Região do Alentejo e Núcleo de Dinamização Cultural de Estremoz-Santa Maria, Col. A memória da aldeia, N.º 5, Estremoz, 1979.

AA.VV., 1983 = AA.VV. – *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura: Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Convento da Madre de Deus: *Os Antecedentes Medievais dos Descobrimentos*, Catálogo de Exposição, Conselho da Europa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

AA.VV., 1992 a = AA.VV. – *O Homem Romano*, Col. O Homem e a História, N.º 3, Editorial Presença, Lisboa, 1992 (tradução portuguesa por Maria Jorge Vilar de Figueiredo, a partir do italiano *L'Uomo Romano*, Gius. Laterza & Figli Spa., Roma-Bari, 1989).

AA.VV., 1992 b = AA.VV. – *Andalucía y el Mediterráneo*, Catálogo de exposição, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Almería, 1992.

A.A.V.V., 1995 = AA.VV. – *Carta Arqueológica de Portugal. Faro, Olhão, Tavira, Vila Real de Santo António, Castro Marim e Alcoutim*, Secretaria de Estado da Cultura, I.P.P.A.R, Departamento de Arqueologia, Lisboa, 1995.



AA.VV., 1999 = AA.VV. – *Dicionário Prático de Filosofia*, 2ª ed., Terramar, Nº 1, Lisboa, 1999 (tradução portuguesa por Textos e Letras, a partir do francês *Pratique de la Philosophie, de A a Z*, Hatier, Paris, 1994).

AA.VV., 2000 = AA.VV. – *Animales fabulosos del románico en Asturias*, Trea, Gijón, 2000.

AA.VV., 2002 = AA.VV. – *Carranque. Esplendor de la Hispània de Teodosi*, catálogo de exposição, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 27 de Novembro de 2001 a 3 de Março de 2002, Barcelona, 2002.

AA.VV., 2004 = AA.VV. – *Bestiario en pedra. Animais fabulosos na arte medieval galega*, Nigra-Trea, s.l., 2004.

AA.VV., 2005 = AA.VV. – *Animales extraños y fabulosos. Un bestiario fantástico en el arte*, Casariego, s.l., 2005.

AA.VV., 2007 = AA.VV. – *Animals d'Empúries. La fauna i l'home a l'Antiguitat*, catálogo de exposição, Casa dels Forestals de Sant Martí d'Empúries, Julho a Setembro de 2007, Museu d'Arqueologia de Catalunya e Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries, Barcelona, 2007.

AA.VV., 2010 = Pilar LÉON (Coord.) – *Arte Romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2010.

ABASCAL, CEBRIÁN e SALA, 2000 = Juan Manuel ABASCAL, Rosario CEBRIÁN e Feliciano SALA – «El vicus romano de “Baños de la Reina” (Calpe, Alicante)». *Los orígenes del cristianismo en Valencia y su entorno*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2000.

ABÁSOLO ÁLVARES, 1985 = José A. ABÁSOLO ÁLVARES – «Época Romana», in *História de Burgos*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1985, p. 383-384.



ACUÑA CASTROVIEJO, 1974 = Fernando ACUÑA CASTROVIEJO – *Mosaicos Romanos de Hispania Citerior. III, Conventus Bracarenensis*, Santiago de Compostela, 1974.

ALARCÃO, 1983 = Jorge de ALARCÃO – *Portugal Romano*, 3ª ed., Lisboa, 1983.

ALARCÃO, 1995 = Jorge de ALARCÃO – *O Domínio Romano em Portugal*, 3ª edição, Coleção Forum da História, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1995.

ALARCÃO e BELOTO, 1987 = Adília Moutinho ALARCÃO e Carlos BELOTO – *Restauro de Mosaico*, Instituto Português do Património Cultural, Departamento de Defesa, Conservação e Restauro, Litografia Tejo, Lisboa, 1987.

ALARCÃO, MAYET e NOLEN, 1989 = Adília Moutinho ALARCÃO, Françoise MAYET e Jeannette S. NOLEN – *Ruínas de Conimbriga*, in *Roteiros da Arqueologia Portuguesa*, Nº 2, Instituto Português do Património Cultural, Departamento de Arqueologia, 2ª ed., Minerva Comercial Sintrense, Sintra, 1989.

ALVAREZ MARTÍNEZ, 1990 = José María ALVAREZ MARTÍNEZ – *Mosaicos Romanos de Mérida – Nuevos Hallazgos*, Museo Nacional de Arte Romano, Col. Monografías Emeritenses, N.º 4, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Mérida, 1990.

ANÓNIMO = Nilda GUGLIELMI (ed.), 2002 – *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Col. Bestiarios, N.º 9, Eneida, Madrid, 2002 (tradução castelhana, introdução e notas por Nilda Guglielmi, a partir do grego *φυσιολόγος*).

ANÓNIMO = Arnaud ZUCKER (ed.), 2004 – *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 2004 (tradução francesa, introdução, notas e comentários por Arnaud Zucker, a partir do grego *φυσιολόγος*).



APOLODORO, 2004 = APOLODORO – *Biblioteca Mitológica*, Alianza Editorial, Col. Clásicos de Grecia y Roma, Madrid, 2004 (tradução castelhana, introdução e notas por Julia García Moreno, a partir do latim).

APOLÓNIO DE RODES, 2004 = APOLÓNIO DE RODES – *A Viagem dos Argonautas*, Alianza Editorial, Col. Clásicos de Grecia y Roma, Madrid, 2004 (tradução castelhana, introdução e notas por Julia García Moreno, a partir do grego *Ἀργοναυτικά*).

APULEIO, 2007 = Lucius APVLEIVS – *O Burro de Ouro*, Livros Cotovia, Lisboa, 2007 (tradução portuguesa e introdução de Delfim Leão, a partir do latim *Asinus Aeureus* [*Metamorphosis*]).

ARISTÓFANES, 2008 = ARISTÓFANES – *Aves*, Editorial Losada, Col. Griegos y Latinos, Buenos Aires, 2008 (tradução castelhana e introdução por Carlos García Gual, a partir do grego *Ὀρνιθες*).

ARISTÓTELES, 1990 = ARISTÓTELES – *Historia de los Animales*, Ediciones Akal, S.A., Col. Clásicos griegos, N.º 30, Madrid, 1990 (tradução castelhana, introdução e notas por José Vara Donado, a partir do latim *De Animalibus*).

ARISTÓTELES, 1996 = ARISTÓTELES – *The Athenian Constitution. The Eudemian Ethics. On Virtues and Vices*, edição bilingue, Harvard University Press, Cambridge, 1996 (tradução inglesa, introdução e notas por Harris Rackham, a partir do grego *Αθηναίων Πολιτεία. Ηθικων Νυδημιων. Περι Αρετων Και Κακιων*).

ARISTÓTELES, 2006 = ARISTÓTELES – *História dos Animais*, Vols. I e II, CFUL/IN-CM, Lisboa, 2006 (tradução portuguesa por Maria de Fátima Sousa e Silva, a partir do latim *De Animalibus*).



ARTEMIDORO, 2008 = ARTEMIDORVS – GALLAZZI, KRAMER e SETTIS (ed.), 2008 = Claudio GALLAZZI, Bärbel KRAMER, Salvatore SETTIS (ed.) – *Il Papiro di Artemidoro*, LED, Milano, 2008.

ATENEU, 1930 = ATHENÆVS – *Deipnosophistæ*, VIII a X, Loeb Classical Library, Vol. IV, Harvard University Press, Cambridge, 1930 (edição bilingue com tradução inglesa, introdução e notas por Charles Burton Gulick, a partir do grego *Deipnosophistæ*).

ATHERTON, 2002 = Catherine ATHERTON – *Monsters and monstrosity in Greek and Roman Culture*, Nottingham Classical Literary Studies 6, Bari, 2002.

AVIENO, 1992 = Postumius Rufius Festus AVIENIVS – *Orla Marítima*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Col. Textos Clássicos, N.º 23, Coimbra, 1992 (tradução portuguesa, introdução e notas por José Ribeiro Ferreira, a partir do latim *Ora Maritima*).

BALIL ILLANA, 1971 = Alberto BALIL ILLANA – *Mosaicos romanos de Hispania Citerior. I, Conventus Tarraconensis, Studia Archaeologica*, 12, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1971.

BALTRUŠAITIS, 1994 = Jurgis BALTRUŠAITIS – *Le Moyen Âge Fantastique. Antiquités et Exotismes dans l'Art Gothique*, Flammarion, Col. Champs, N.º 603, Paris, 1994.

BALMELLE et Alii, 1985 = C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMEE, J.-P. DARMON, S. GOZLAN E M.-P. RAYNAUD – *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. I, répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris, 1985.

BALMELLE et Alii, 2002 = C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMEE, J.-P. DARMON, S. GOZLAN E M.-P. RAYNAUD – *Le décor géométrique de la mosaïque romaine, II: répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Picard, Paris, 2002.



BARBAFIERI e RAUSEO, 2004 = Carine BARBAFIERI e Chris RAUSEO (dir.) – *Les Métamorphoses de Psyché*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

BAUZÁ, 1993 = Hugo Francisco BAUZÁ – *El Imaginario Clásico, Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Universidad de Santiago de Compostela, Compostela, 1993.

BAYARD, 2008 = Jean-Pierre BAYARD – *Symbolique du labyrinthe. Sur le thème de l'errance*, Les éditions du huitième jour, Col. Symbolique, Paris, 2008.

BELFIORE, 2010 = Jean-Claude BELFIORE – *Dictionnaire des Croyances et Symboles de l'Antiquité*, Larousse, Col. Larousse in Extenso, s.l., 2010.

BELTRÁN LLORIS et alii, 2009 = Miguel BELTRÁN LLORIS, Antonio Mostalac Carrillo e Juan Ángel PAZ PERALTA (colaboração) – *Cæsar Augusta. La casa de los hispanorromanos*, catálogo da exposição permanente, Museo de Zaragoza, Zaragoza, 2009.

BERGIER, 1767 = Nicolas-Sylvestre BERGIER – *L'origine des dieux du paganisme et le sens des fables découvert par une explication suivie des poésies de Hésiode*, Ed. Humblot, Paris, 1767.

BERTELI, 1993 = Carlo BERTELI – *Les Mosaïques*, Bordas, Paris, 1993.

BEURET, 2001 = François BEURET – *Naissances prodigieuses d'animaux et animaux auteurs de prodiges dans l'Antiquité romaine*, Université de Neuchâtel, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Sciences de l'Antiquité, Neuchâtel, 2001.

BLANC, 2006 = Anne et Robert BLANC – *Monstres, Sirènes et Centaures. Symboles de l'art roman*, Éditions du Rocher, Paris, 2006.



BLANCHARD-LEMÉE et Alii, 1995 = Michèle BLANCHARD-LEMÉE, Mongi ENNAÏFER e Hédi e Latifa SLIM – *Sols de la Tunisie Romaine*, Cères Éditions, Paris, 1995.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1993 = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – *Mosaicos Romanos de España*, Ediciones Catedra S.A., Madrid, 1993.

BORGES e GUERRERO, 2009 = Jorge Luis BORGES e Margarita GUERRERO – *O Livro dos Seres Imaginários*, 2ª ed., Editorial Teorema, Lisboa, 2009 (tradução portuguesa por Serafim Ferreira, a partir do castelhano *El libro de los seres imaginarios*, Maria Kodama, s.l., 1989).

BOTO VARELA, 2001 = Gerardo BOTO VARELA - *Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Abadía de Silos, Burgos, 2001.

BRUNEAU, 1987 = Philippe BRUNEAU – *La Mosaïque Antique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Col. Lectures en Sorbonne, Paris, 1987.

BULFINCH, 1999 = Thomas BULFINCH – *O Livro de Ouro da Mitologia (A Idade da Fábula): Histórias de Deuses e Heróis*, 8ª ed., Ediouro, Rio de Janeiro, 1999 (tradução portuguesa por David Jardim Júnior, a partir do inglês *The Age of Fable*, s.l., n.d.).

CABALLOS RUFINO, MARÍN FATUARTE e RODRÍGUEZ HIDALGO, 2006 = António CABALLOS RUFINO, Jesús MARÍN FATUARTE e José Manuel RODRÍGUEZ HIDALGO – *Itálica Arqueológica*, 3ª ed., Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Fundación El Monte, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilha, 2006.

CALVANI e MAIOLI, 1995 = M. Marini CALVANI e M.G. MAIOLI – *Mosaici di via d'Azeglio in Ravenna*, Longo Editore, Ravenna, 1995.

CAMPOS CARRASCO et Alii, 2008 = Juan Manuel CAMPOS CARRASCO (dir.), A. FERNÁNDEZ UGALDE, S. GARCÍA DILS, Á., GÓMEZ RODRÍGUEZ, Janine LANCHÁ, Cristina



OLIVEIRA, José Francisc de RUEDA ROIGÉ y N., DE LA O VIDAL TERUEL – *A Rota do Mosaico Romano: O Sul da Hispânia (Andaluzia e Algarve) - Cidades e villae notáveis da Bética e Lusitânia romanas*, Equipa MOSUDHIS (Interreg IIIA), Universidades do Algarve e de Huelva, Museu histórico-municipal de Écija, Equipa luso-francesa ‘Mosaicos do Sul de Portugal’, Lisboa, 2008.

CHARBONNEAU-LASSAY, 2006 = Louis CHARBONNEAU-LASSAY – *Le Bestiaire du Christ*, Éditions Albin Michel, Paris, 2006.

CÁRITON, 1996 = CARITON de Afrodísias – *Quéreas e Calírooe*, Edições Cosmos, Col. Labirintos de Eros, N.º 1, Lisboa, 1996 (tradução portuguesa, introdução e notas por Maria de Fátima de Sousa e Silva, a partir do grego *Τῶν ΠερίΧαιρέαν ΚαίΚαλλιρρόην*).

CARPENTIER e LEBRUN, 2000 = Jean CHARPENTIER e François LEBRUN – *História do Mediterrâneo*, Editorial Estampa, Col. Referência, Nº 21, Ministério da Cultura Francês, Lisboa, 2000 (tradução portuguesa por Ana Moura, a partir do francês *Histoire de la Méditerranée*, Éditions du Séuil, Paris, 1998).

CAVANILLES, 1795 = António José CAVANILLES – *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reino de Valencia*, Vol. II, Imprenta Real, 1795, Madrid.

CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994 = Jean CHEVALIER e Alain GEERBRANT – *Dicionário dos Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Editorial Teorema, Lisboa, 1994 (tradução do francês por Cristina Rodriguez e Artur Guerra – *Dictionnaire des Symboles – Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, Paris, 1982.)

CHISLOVSKY, 1994 = Alberto CHISLOVSKY – *Jung y el Proceso de Individuación: Un enfoque mítico-simbólico*, Ediciones Continente, Buenos Aires, 1994.



CHRISTOL e NONY, 1993 = Michel CHRISTOL e Daniel NONY – *Roma e o seu Império. Das Origens às Invasões Bárbaras*, colecção História da Humanidade, 4, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1993 (tradução portuguesa de Fernanda Branco, do francês *Rome et son Empire. Dès Origines aux Invasions Barbares*, Hachette, s.l., 1990).

CÍCERO, 1983 = Marcus Tullius CICERONIS – *De Officiis*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, 1983 (tradução inglesa por W. Miller, a partir do latim *De Officiis*).

CÍCERO, 1998 = Marcus Tullius CICERONIS – *The Nature of the Gods*, Oxford University Press, Col. Oxford World's Classics, Oxford, 1998 (tradução inglesa, introdução e notas por P. G. Walsh, a partir do latim *De Natura Deorum*).

CIMOK, 2005 = Fatih CIMOK – *Mosaics of Antioch*, A Turizm Yayinlari, Istambul, 2005.

CLAIRVAUX, 1990 = Bernard de CLAIRVAUX – *The "Things of Greater Importance": Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude toward Art*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990 (tradução inglesa por Conrad Rudolph, a partir do latim *Apologia ad Gillelmum Abbatem*).

CLARKE, 2003 = John R. CLARKE – *Roman Sex (100 BC - AD 250)*, Harry N. Abrams, New York, 2003.

CLAUDIANO, 1991 = Claudius CLAUDIANVS – *O Rapto de Prosérpina*, Editorial Inquérito, Col. Clássicos Inquérito, N.º 21, Lisboa, 1991 (tradução portuguesa, introdução e notas de Luís Cerqueira, a partir do latim *De Raptu Proserpinæ*).

CUNHAL, 1996 = Álvaro CUNHAL – *A arte, o artista e a sociedade*, Editorial Caminho, Lisboa, 1996.

Corpus Iuris Civilis, II, ed. P. Krueger, Berlim, 1954.



DAUMAS, 1990 = François DAUMAS – *La Civilisation de l’Egypte Pharaonique*, Col. Les Grandes Civilizations, Les Éditions Arthaud, Paris, 1990.

DELLASORTE, 1989 = Gabriella Brumat DELLASORTE – *Aquilée Antique*, Edizioni Storti, Fondation Société pour la Conservation de la Basilique d’Aquilée, Venezia, 1989.

DIDEROT, 2007 = Denis DIDEROT – *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, Nova Vega, Col. Passagens, n.º 43, Lisboa, 2007 (tradução portuguesa, prefácio e notas de Luis Manuel A. V. Bernardo, a partir do francês *Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient*).

DIEZ VELAZCO, 1998 = Francisco DIEZ VELAZCO – *Lenguajes de la Religión*, Trotta, Madrid, 1998.

DIOSCURIDES, 1998 – Pedanius DIOSCVRIDES – *Codex Medicus Graecus – Der Wiener Dioskurides*, Österreichischen Nationalbibliothek Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1998.

DRAGOTTA, 1985 = Anna Maria DRAGOTTA – *Piazza Armerina, les Mosaïques de la Villa du Casale*, Edizioni Poligraf, Palermo, 1985.

DUBY, 1988 = Georges DUBY – *O tempo das catedrais: A Arte e a Sociedade. 980-1420*, 2ª ed., Editorial Estampa, Lisboa, 1988 (tradução portuguesa a partir do francês *Le temps des cathedrales: l’art et la societe. 980-1420*, Gallimard, Paris, 1976).

DUDLEY, 1991 = Donald DUDLEY – *Roman Society*, Penguin Books, Middlesex, 1991.

DUNBABIN, 1999 = Katherine. M. D. DUNBABIN – *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.



DUNBABIN, 2006 = Katherine. M. D. DUNBABIN – *Mosaics of the Greek and Roman World*, 4ª ed., Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

DURÁN PENEDO, 1993 = Mercedes DURÁN PENEDO – *Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania alto-imperial*, Universitat Rovira / Virgili, Barcelona, 1993.

ECO, 1989 = Umberto ECO – *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Editorial Presença, Col. Dimensões, N.º 23, Lisboa, 1989 (tradução portuguesa de Editorial Presença, a partir do italiano *Arte e Bellezza nell'Estetica Medieval*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano, 1987).

ECO, 2004 = Umberto ECO (dir.) – *História da Beleza*, DIFEL, Algés, 2004 (tradução portuguesa de António Maia da Rocha, do italiano *Bellezza. Storia di un'idea dell'occidente*, Motta On Line, s.l., 2002).

ECO, 2007 = Umberto ECO (dir.) – *História do Feio*, DIFEL, Algés, 2004 (tradução portuguesa de António Maia da Rocha, a partir do italiano *Storia della Bruttezza*, RCS Libri, S.p.A., Milão, 2009).

EDINGER, 2005 = Edward F. EDINGER – *A Psique na Antiguidade – Livro Um: Filosofia Grega Antiga – de Tales a Plotino*, Editora Cultrix, Coleção Psicologia Junguiana, São Paulo, 2005 (tradução portuguesa de Alípio Correia de Franca Neto e Sandra Mara Franca, com revisão de Marcia Taborne, a partir do inglês *The Psyche in Antiquity – Book One*, Dianne Cordic, s.l., 1999).

ELIANO, 1989 = Claudius ÆLIANVS – *Historia de los animales*, Ediciones Akal, S.A., Col. Clásicos griegos, N.º 18, Madrid, 1989 (tradução espanhola, introdução e notas por José Vara Donado, a partir do latim *De Natura Animalium*).

ÉTIENNE, 1974 = Robert ÉTIENNE – *Le Culte Imperial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste a Dioclétien*, Editions E. de Boccard, Paris, 1974.



EURÍPIDES, 1998 = EURÍPIDES – *As Bacantes*, Edições 70, Col. Clássicos Gregos e Latinos, N.º 9, Lisboa, 1998 (tradução portuguesa, introdução e notas por Maria Helena da Rocha Pereira, a partir do grego Βάκχαι).

FARNETI, 1993 = Manuela FARNETI – *Glossario Tecnico-Storico del Mosaico, com una breve storia del Mosaico*, edição bilingue italiana e inglesa, Longo Editore Ravenna, Ravenna, 1993.

FERNÁNDEZ VEGA, 2003 = *La Casa Romana*, Ediciones Akal, 2ª ed., Col. Biblioteca Universitaria, Serie Interdisciplinar, N.º 209, Madrid, 2003.

FIGUEIREDO, 1939 = Cândido de FIGUEIREDO – *Dicionário da Língua Portuguesa*, Vols. I e II, 16ª ed., Livraria Bertrand, Amadora, 1939.

FONTAINE, 1983 = Jacques FONTAINE – *Isidore de Seville et la culture classique dans l’Espagne wisigothique*, Vols. I, II e III, 2ª ed., Études Augustiniennes, Paris, 1983.

FOURQUIN, 1987 = Guy FOURQUIN – *Senhorio e Feudalidade na Idade Média*, Edições 70, Col. Lugar da História, N.º 4, Lisboa, 1987 (tradução portuguesa de Artur Morão, com revisão de Maria de Fátima Bonifácio, a partir do francês *Seigneurie et Féodalité au Moyen Âge*, PUF, Col. L’Historien, Paris, 1970).

FOURQUIN, 1991 = Guy FOURQUIN – *História Económica do Ocidente Medieval*, Edições 70, Col. Lugar da História, N.º 12, Lisboa, 1991 (tradução portuguesa de Fernanda Barão, a partir do francês *Histoire Économique de l’Occident Médiéval*, Armand Colin, Paris, 1969).

FRAGA DA SILVA, 2002 = Luís FRAGA DA SILVA – *A região de São Braz de Alportel na Antiguidade. O povoamento romano e a sua evolução posterior num território rural do Algarve Central. Ensaio de Geografia Histórica*, 2ª ed., Campo Arqueológico de Tavira, Tavira, 2002.



FREIRE, 1996 = António FREIRE – *O Pensamento Teológico de Platão*, 2ª ed., APPACDM, Distrital de Braga, Braga, 1996.

GARCIA y BELLIDO, 1968 = Antonio GARCIA Y BELLIDO – *España y los Españoles hace dos mil años (según la Geografía de Strábon)*, Col. Austral de Espasa, Calpe S.A., Madrid, 1968.

GARCÍA Y BELLIDO, 1972 = Antonio GARCÍA Y BELLIDO– *Arte Romano*, 2ª ed., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972.

GARCÍA FUENTES, 1973 = Maria Cruz GARCÍA FUENTES - «Algunas precisiones sobre las sirenas», Sep. *Cuadernos de Filología Clásica*, Vol. 5, Facultad de Filosofía y Letras, Universitas Complutensis, Madrid, 1973.

GARCÍA GUINEA et Alii, 2000 = Miguel Ángel GARCÍA GUINEA (dir.) – *La villa romana de Quintanilla de la Cueva (Palencia). Memoria de las excavaciones 1970-1981*. Serie Arqueología, Diputación de Palencia, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2000.

GARCIA SANDOVAL, 1996 = Eugenio GARCIA SANDOVAL – *El Mosaico Cosmológico de Merida. In memoriam J. M.ª Alvarez Martinez (Ed.)*, Museo Nacional de Arte Romano, José Ramón Mélida, s/n, Merida, 1996.

GIARDINA, 1992 = Andrea GIARDINA (dir.) – *O Homem Romano*, Editorial Presença, col. «O Homem e a História, Lisboa, 1992 (tradução portuguesa por Maria Jorge Vilar de Figueiredo, a partir do italiano *L'Uomo Romano*, Gius Laterza & Figli Spa., Roma-Bari, 1989).

GIL, 2006 = José GIL – *Monstros*, Relógio d'Água Editores, col. Antropos, Lisboa, 2006.



GILHUS, 2006 = Ingvild Sælid GILHUS – *Animals, Gods and Humans: Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2006.

GODIN, 2001 = André GODIN – *Psicologia das Experiências Religiosas – O desejo e a realidade*, Nova Consciência, Círculo de Leitores, Navarra, 2001 (tradução portuguesa por Miriam Lopes, a partir do francês *Psychologie des Expériences Religieuses*, Éditions du Centurion, Paris, 1981).

GÓIS, 2003 = Damião de GÓIS - *Descrição da Cidade de Lisboa*, 3ª ed., Editora Frenesi, Lisboa, 2000 (tradução portuguesa por Raul Machado, a partir do latim *Urbis Olisiponis Descriptio*).

GÓMEZ DE LLAÑO, 2005 = Ignacio GÓMEZ DE LLAÑO – *El Círculo de la Sabiduría: Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, 2ª ed., Ediciones Siruela, Col. Biblioteca de Ensayo, s.l., 2005.

GORGES, 1979 = J.-G. GORGES – *Les villas hispano-romaines. Inventaire et problématique archéologiques*, Flammarion, Paris, 1979.

GRABAR, 1994 = André GRABAR – *Les Voies de la Création en Iconographie Chrétienne – Antiquité et Moyen Âge*, Col. Champs, N.º 615, Flammarion, Paris, 1994.

GRIMAL, 1984 = Pierre GRIMAL – *A Civilização Romana*, Coleção Lugar da História, Edições 70, Lisboa, 1984 (tradução portuguesa por Isabel St. Aubyn, a partir do francês *La Civilisation Romaine*, Les Éditions Arthaud, Paris, 1984).

GRIMAL, 2004 = Pierre GRIMAL – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 4ª ed., Difel, Lisboa, 2004 (tradução portuguesa a partir do francês *Dictionnaire de la Mithologie Grecque et Romaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951).



GUARDIA PONS, 1992 = Milagros GUARDIA PONS - *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, PPU, S.A., Barcelona, 1992.

GUERRA, 1995 = Amílcar GUERRA – *Plínio-o-Velho e a Lusitânia*, Edições Colibri, Lisboa, 1995.

HAUSCHILD, 1980 = Theodor HAUSCHILD – *Milreu / Estói / (Algarve), Untersuchungen neben der taufpiscina und sondagen in der villa – Kampagnen 1971 und 1979*, Sonderdruck, Aus den Madrider, F. H. Kerle, Verlag, Heidelberg, Mitteilungen 21, 1980.

HASWELL, 1973 = J. Melletin HASWELL – *The Thames and Hudson Manual of Mosaic*, Thames and Hudson Ltd., London, 1973.

HESÍODO, 2005 = HESÍODO – *Teogonia, Trabalhos e Dias*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Clássicos, Lisboa, 2005 (prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, introdução, tradução portuguesa e notas por Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, a partir do inglês *Hesiod. Theogony*, Oxford University Press, 1966 e *Hesiod. Works and Days*, Oxford University Press, 1978).

HOLANDA, 1984 a = Francisco D'HOLANDA – *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984 (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves).

HOLANDA, 1984 b = Francisco D'HOLANDA – *Do Tirar Polo Natural*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984 (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves).

HOLANDA, 1984 c = Francisco D'HOLANDA – *Da Pintura Antiga*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984 (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves).

HOMERO, 2006 = HOMERO – *Odisseia*, 7ª ed., Livros Cotovia, Lisboa, 2006 (tradução portuguesa por Frederico Lourenço, a partir do grego *Ὀδυσσεία*).



HOMERO, 2008 = HOMERO – *Ilíada*, 3ª ed., Livros Cotovia, Lisboa, 2008 (tradução portuguesa por Frederico Lourenço, a partir do grego *Ιλιάς*).

HORÁCIO, 1984 = Quintus HORATIUS Flacus – *Arte Poética*, 4ª ed., Editorial Inquérito, Col. Clássicos Inquérito, N.º 11, Lisboa, 1984 (introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes, a partir do latim *Epistola ad Pisones (De Ars Poética)*).

IRWIN, 1999 = Terence IRWIN (ed.) – *Classical Philosophy*, Oxford University Press, Col. Oxford Readers, Oxford, 1999.

JABOUILLE, 1996 = Victor JABOUILLE – *O Mediterrâneo Antigo: Unidade e Diversidade*, Colibri, Lisboa, 1996.

JAMES, 1999 = E. O. JAMES – *The Ancient Gods*, Non-Fiction/History, Phoenix Giant, London, 1999.

JANSON, 1992 = H. W. JANSON – *História da Arte: Panorama das Artes Plásticas e da Arquitectura da Pré-História à Actualidade*, 5ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992 (tradução portuguesa de J. A. Ferreira de Almeida, com colaboração de Maria Manuela Rocheta Santos, a partir do inglês *History of Art*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1977).

JONG, 1900 = Karel Hendrik Eduard de JONG – *De Apuleio Isiacorum mysteriorum teste. Specimen litterarium inaugurale*, Ed. E. J. Brill, Leiden, 1900.

JULIANO, 1932 = Flavius Claudius IVLIANVS – *Julien (L'Empereur) – Œuvres Complètes*, Tome I, 1^{ère} Partie: «Discours de Julien César (I-V)», Les Belles Lettres, Col. Universités de France - Série Grecque, N.º 71, Paris, 1932 (introdução, tradução francesa e comentários de Joseph Bidez, a partir do grego).



JUNG, 1994 = Carl JUNG – *Psicologia e Alquimia*, Editora Vozes, 2ª ed., Col. Obras Completas de C. G. Jung, Vol. XII, Petrópolis, 1994 (tradução em português do Brasil a partir do alemão, por Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva – *Psychologie und Alchimie*, Walter-Verlag AG, Olten, 1975).

KERÉNYI, 2008 = Károly KERÉNYI – *Estudos do Labirinto, seguido de «A Ideia Religiosa do Não-Ser», duas cartas inéditas a Martin Heidegger e a conferência «Hölderlin e a História da Religião»*, Assírio & Alvim, Col. Disciplina sem nome, Lisboa, 2008 (tradução portuguesa de Dora Guimarães, Hélder Telo e Gilda Lopes Encarnação, a partir do alemão *Heiliges Kreta, Die Religiöse Idee des Nichtseins und Hölderlin und die Religionsgeschichte*, s.l., 1963).

LABORDE, 1975 = Alexandre de LABORDE – *Viatge pintoresc i històric. El País Valencià i les Illes Balears*, Biblioteca Abad Oliba, Série Ilustrada 2, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, s.l., 1975.

LASZLO, 1997 = Pierre LASZLO – *O que é a Alquimia?*, Terramar, Col. Ciência e..., n.º 3, Lisboa, 1997.

LÄUPPI, 1974 = Walter LÄUPI – *La Mosaïque et ses Techniques*, Dessain et Tolra, Paris, 1974.

LAVAGNE, BALANDA e URIBE ECHEVERRÍA, 2000 = Henri LAVAGNE, Elisabeth de BALANDA e Armando URIBE ECHEVERRÍA – *Mosaïques Trésor de la latinité – Des origines à nos jours*, Ars Latina, Paris, 2000.

LE GOFF, 1983 = Jacques LE GOFF – *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol I, Editorial Estampa, Lisboa (tradução portuguesa por Manuel Ruas, a partir do francês *La civilisation de l'Occident médiéval*, Arthaud, Paris, 1964).



LEITE DE VASCONCELLOS, 1913 = José LEITE DE VASCONCELOS – *Religiões da Lusitânia*, Vol. III, Imprensa Nacional, Lisboa, 1913.

LEROI, 2009 = Armand Marie LEROI – *Mutantes - Forma, Variações e Erros do Corpo Humano*, Gradiva, Col. Ciência Aberta, Lisboa, 2009 (tradução portuguesa por Jorge Lima, com revisão científica de Paulo Gama Mota, a partir do inglês *Mutants - On the Form, Varieties and Errors of the Human Body*, Harper Perennial, London, 2003).

LLEDÓ SANDOVAL, 2007 = José Luis LLEDÓ SANDOVAL – *Mosaico romano de NOHEDA (Cuenca): su descubrimiento*, Vision Libros, Madrid, 2007.

LOMBARDO, 2003 = Giovanni LOMBARDO – *A Estética da Antiguidade Clássica*, Editorial Estampa, Lisboa, 2003 (tradução portuguesa por Isabel Teresa Santos, a partir do italiano *L'Estetica Antica*, Società Editrice il Mulino, Bolonha, 2002).

LOPES, 2003 = Virgílio LOPES – *Mértola na Antiguidade Tardia – A topografia histórica da cidade e do seu território nos alvares do cristianismo*, Campo arqueológico de Mértola, Mértola, 2003.

LÓPEZ MONTEAGUDO (no prelo) = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO - *Mosaicos de aguas en la Península Ibérica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Instituto de Historia, Ministerio de Ciencia e Innovación, Madrid (no prelo).

LOT, 1980 = Ferdinand LOT – *O fim do Mundo Antigo e o princípio da Idade Média*, Edições 70, Lisboa, 1980 (tradução portuguesa por Emanuel Godinho, a partir do francês *La fin du monde antique et le début du moyen age*, Éditions Albin Michel, Paris, 1968).



LUCRÉCIO, 1973 = Titus LUCRETIUS Carus – *Sobre a Natureza das Coisas*, Editora Abril Cultural, Col. Os Pensadores, N.º 5, São Paulo, 1973 (tradução portuguesa e notas por Agostinho da Silva, a partir do latim *De Rerum Natura*).

MAC MILLAN, 1986 = Chloë MAC MILLAN – *Mosaïques Romaines du Portugal, vie et décor dans la Lusitanie Antique*, Éditions Porte du Sud, Paris, 1986.

MACIEL, 1996 = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Colibri, Lisboa, 1996.

MACIEL, 1999 = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – *A Antiguidade Tardia no «Ager» Olisiponense: O Mausoléu de Odrinhas*, Centro de Estudos de Ciências Humanas, Porto, 1999.

MALAISE, 1972 = Michel MALAISE – *Les Conditions de Pénétration et de Difusion des Cultes Egyptiens en Italie*, E. J. Brill, Collection Études Preliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain, 1972.

MALAXECHEVERRÍA, 2000 = Ignacio MALAXECHEVERRÍA - *Bestiario medieval*, 2ª ed., Ediciones Siruela, Col. Biblioteca Medieval, N.º 2, Madrid, 2000.

MALISSARD, 1994 = Alain MALISSARD – *Les Romains et L'Eau; fontaines, salles de bains, thermes, égouts, aqueducs...*, Collection Realia/Les Belles Lettres, Paris, 1994.

MAÑANES PERES, 1992 = Tomás MAÑANES PERES – *La villa Romana de Almenara-Puras (Valladolid)*, Valladolid, 1992.

MANÍLIO, 1997 = ARISTÓTELES – *Astronómica*, Harvard University Press, Cambridge, 1997 (edição bilingue com tradução inglesa, introdução e notas por G. P. Goold, a partir do latim *Astronomica*).



MARCO AURÉLIO, 2008 = Cæsar MARCVS AVRELIVS Antoninus Augustus – *Pensamentos*, Relógio D'Água Editores, Col. Biblioteca de Editores Independentes, N.º 37, Lisboa, 2008 (tradução portuguesa, prefácio e notas por João Maia, a partir do latim *Meditationes*).

MARTINS, 2009 = Albano MARTINS (org.) – *Antologia da Poesia Grega Clássica*, Portugália Editora, Col. Antologias Universais, Lisboa, 2009 (tradução portuguesa e notas complementares de Albano Martins, a partir de vários textos gregos).

MASER, 1971 = Edward Andrew MASER (ed.) – *Baroque and rococo pictorial imagery: the 1758-60 Hertel edition of Ripa's 'Iconologia' with 200 engraved illustrations*, Dover Publications, Nova Iorque, 1971.

MINOIS, 2003 = Georges MINOIS – *O Diabo: origem e evolução histórica*, Terramar, Lda., Lisboa, 2003 (tradução portuguesa por Augusto Joaquim, a partir do francês *Le Diable*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998).

MOLINA GÓMEZ, 2004 = José António MOLINA GÓMEZ – *El Martyrium de la Alberca, Cuadernos de Patrimonio Histórico-Artístico de Murcia*, nº 2, Asociación Património Siglo XXI, Murcia, 2004.

MONTEBELLI, 2009 = Cristina Ravara MONTEBELLI – *Halieutica: pescatori nell mondo antico*, Museo della marineria Washington Patrignani, Col. Rerum Maritimarum, N.º 4, Pesaro, 2009.

MOURA VALCÁRCEL, 1852 = A. Pio de Saboya e Moura VALCÁRCEL – *Inscripciones y Antigüedades del Reino de Valencia*, Memorias de la Academia de Historia, VII, Madrid, 1852.



MORAND, 1994 = Isabelle MORAND – *Idéologie, Culture et Spiritualité chez les Propriétaires ruraux de l'Hispanie Romaine*, Publications du Centre Pierre Paris, De Boccard, Paris, 1994.

MOURÃO, 1995 = Ronaldo Rogério de Freitas MOURÃO – *Dicionário Enciclopédico de Astronomia e Astronáutica*, 2ª ed. revista e ampliada, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1995.

MOURÃO, 2008 a = Cátia MOURÃO – «*MIRABILIA AQVARVM*» - *Motivos aquáticos em mosaicos da Antiguidade no território português*, EPAL, Lisboa, 2008.

MOURÃO, 2009 a = Cátia MOURÃO – «Sala D. Maria II. História e Iconografia», in Teresa Parra da SILVA, Cátia MOURÃO, Francisco TÁVORA e Miguel Sousa LARA, *Sala D. Maria II*, col. Património, Assembleia da República, Lisboa, 2009, p. 10-33.

MOURÃO, 2009 b = Cátia MOURÃO – *Eros e Psique – um vitral gnóstico de Almada Negreiros*, Assembleia da República, Lisboa, 2009.

MOURÃO (no prelo) = Cátia Mourão – *A «Mansão Filosofal» da Rua de Alcolena – um conceito de Obra total* (no prelo).

NEIRA et Alii, 2010 = Luz NEIRA (ed.), María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ, Miguel PESSOA, José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Irene MAÑAS ROMERO, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, Jesus BERMEJO TIRADO, José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, Dimas FERNÁNDEZ GALIANO e Virgílio LOPES – *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, Ediciones JC, Madrid, España, 2010.

NEIRA et Alii (no prelo) = Luz NEIRA (ed.), María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Irene MAÑAS ROMERO, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, Jesus BERMEJO TIRADO, José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, Cátia MOURÃO, José Luís LLEDÓ SANDOVAL e Dimas



FERNÁNDEZ GALIANO – *Las representaciones de mujeres y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, Ediciones JC, Madrid, no prelo.

NEWMYER, 2006 = Stephen Thomas NEWMYER – *Animals, Rights and Reason in Plutarch and Modern Ethics*, Routledge, New York, 2006.

OLIVEIRA, 1985 = Eduardo Pires de OLIVEIRA – *Bibliografia Arqueológica Portuguesa (1970-1979)*, Instituto Português do Património Cultural, Departamento de Arqueologia, Lisboa, 1985.

OLIVEIRA, 2005 = Cristina Fernandes de OLIVEIRA – *Mosaicos de Conimbriga*, X Colóquio Internacional, Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique, 29 de Outubro a 3 de Novembro de 2005, Instituto Português de Museus e Museu Monográfico de Conimbriga, s.l., 2005.

ÖNAL, 2005 = Mehmet ÖNAL – *Mosaics of Zeugma*, A Turizm Yayinlari, 3ª ed., Istanbul, 2005.

OPIANO, 1990 = OPIANO – *De la Caza. De la Pesca*, Biblioteca Clasica Gredos, N.º 134, Madrid, 1990 (tradução castelhana, introdução e notas por Carmen Calvo Delcán, a partir do latim *Haliéutica*).

OVÍDIO, 2007 = Publius OVIDIVS Naso – *Metamorfoses*, Livros Cotovia, Lisboa, 2007 (tradução portuguesa por Paulo Farmhouse Alberto, a partir do latim *Metamorphoses*).

OVÍDIO, 2008 = Publius OVIDIVS Naso – *Arte de Amar*, Biblioteca de editores Independentes, Lisboa, 2008 (tradução portuguesa, introdução e notas por Carlos Ascenso André, a partir do latim *Ars Amatoria*).



PASÍES OVIEDO, 2007 = Trinidad PASÍES OVIEDO – *Conservación y restauración de los mosaicos de los Baños de la Reina de Calpe*, Martín Impresores, s.l, Valencia, 2007.

PANOFSKY, 1993 = Erwin PANOFSKY – *La Renaissance et ses Avant Courriers dans l'Art d'Occident*, Flammarion, Col. Champs-Art, N.º 602, Paris, 1993 (tradução francesa a partir do inglês *Renaissance and Renascences in Western Art*, Almqvist & Wiksells, Stockholm, 1960).

PANTEL, 1993 = Pauline Schmitt PANTEL (dir.) – *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. 1, «A Antiguidade», Edições Afrontamento, Porto, 1993 (tradução portuguesa por Alberto Couto, Maria Manuela Marques da Silva, Maria Carvalho Torres, Maria Teresa Gonçalves e Teresa Joaquim, a partir do italiano *Storia delle Donne*, Tome 1, «L'Antiquité», Gius Laterza & Figli Spa., Roma-Bari, 1990).

PAULA, 1993 = Rui M. PAULA e Frederico PAULA – *Ossónoba, Santa Maria Ibn Harum, Faro. Evolução Urbana e Património*, ed. Câmara Municipal de Faro, Faro, 1993.

PEDRO-o-VENERÁVEL, 1967 = Pedro-o-VENERÁVEL – *The Letters of Peter the Venerable*, ed. Giles Constable, Harvard Historical Studies, 78, Cambridge, Harvard University Press, 1967 (tradução inglesa a partir do latim *Epistulæ*).

PEREIRA, 2009 = Maria Helena da Rocha PEREIRA – *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vols. I e II, 4ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, Lisboa, 2009.

PÉREZ-UGENA, 1998 = M. José Domingo PÉREZ-UGENA - *Bestiario en la escultura de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña – simbología*, C.O.A.G., A Coruña, 1998.

PLATÃO, 1997 = PLATÃO – *Oeuvres Complètes*, 2 vols., 2ª ed., Col. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1997 (tradução francesa e notas por Léon Robin com a colab. de M.-J. Moreau, a partir do Grego).



PLÍNIO-o-Velho, 1981 = Caius PLINIVS SECVNDVS – *Histoire Naturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 1981 (tradução francesa por J. André, a partir do latim *Naturalis Historia*).

QUET, 1981 = Marie Henriette QUET – *La Mosaïque Cosmologique de Merida – Propositions de Lecture*, Diffusion E. de Boccard, Publications du Centre Pierre Paris (E.R.A. 522), Collection de la Maisson des Pays Ibériques, Paris, 1981.

RAMALLO ASCENSIO, 1985 = Sebastián F. RAMALLO ASCENSIO – *Mosaicos Romanos de Carthago Nova (Hispania Citerior)*, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1985.

RAMOS, 1997 = José Augusto Martins RAMOS – «Mitos das Origens do Próximo Oriente Antigo», in AA.VV. – *As Origens da Vida*, Rei dos Livros, Lisboa, 1977, p. 65-97.

RAPOSO et Alii, 2000 = Luís RAPOSO, Adolfo Silveira MARTINS e Virgílio CORREIA – *Normas Gerais de Inventário de Arqueologia*, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2000.

REIS, 1946 = Ricardo REIS – *Odes*, Edições Ática, Col. Obras completas de Fernando Pessoa, N.º 4, Lisboa, 1946.

REITZENSTEIN, 1912 = Richard REITZENSTEIN – *Das Märchen von Amor und Psyche bei Apuleius*, Ed Teubner, Leipzig, 1912.

RODRIGUES, 2005 = Nuno Simões RODRIGUES – *Mitos e Lendas: Roma Antiga*, Livros e Livros, Lisboa, 2005.

ROSA, 1974 = José António Pinheiro ROSA – *Roteiro das Ruínas de Milreu*, Tipografia União, Faro, 1974.



ROSADO FERNANDES, 1962 = Raul Miguel ROSADO FERNANDES – *O tema das Graças na poesia clássica*, Ed. Aut., Lisboa, 1962

SAENZ DE BURUAGA et Alii, 1992 = José Alvarez SAENZ DE BURUAGA, José María ALVAREZ MARTÍNEZ, Francisco Germán RODRÍGUEZ MARTÍN, *La Casa Romana de El Pomar: Jerez de los Caballeros (Badajoz)*, Cuadernos Emeritenses 4, Museo Nacional de Arte Romano (Mérida), Mérida, 1992.

SAFO, 2002 = SAFO de Lesbos – *Fragmentos Poéticos*, Coisas de Ler, Col. Extra, Queluz, 2002 (edição bilingue com tradução portuguesa por Victor Oliveira Mateus, a partir do grego).

SAFO, 2010 = SAFO de Lesbos – *Poemas y fragmentos*, Hiperión, 7ª ed., Col. Poesía Hiperión, N.º 163, Madrid, 2010 (edição bilingue com tradução castelhana e notas por Juan Manuel Rodríguez Tobal, a partir do grego).

SALES, 1999 = José das Candeias SALES – *As divindades egípcias: uma chave para a compreensão do Egito Antigo*, Col. Nova História, N.º 38, Editorial Estampa, Lisboa, 1999.

SÉNECA, 1991 = Lucius Aneus SENECA – *Cartas a Lucílio*, Serviço de Educação da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991 (tradução portuguesa, prefácio e notas por Jorge Segurado e Campos, a partir do latim *L. Annei Senecæ ad Lucilium Epistolæ Morales*, segundo o texto da Oxford University Press, 1965).

SÉNECA, 2006 = Lucius Aneus SENECA – *A Felicidade e a Tranquilidade da Alma (e outros diálogos filosóficos)*, Ésquilo – Edições e Multimédia, Lisboa, 2006 (posfácio por José Carlos Fernández; introdução, notas e tradução portuguesa por Ricardo Ventura, a partir do latim, *De Vita Beata, De Tranquillitate Animi, et alii*).



SOTO POSADA, 2007 = Gonzalo SOTO POSADA – *Filosofía medieval*, Sociedad de San Pablo, Bogotá, 2007.

TAVANO, 1986 = Sergio TAVANO – *Aquilea e Grado, Storia-Arte-Cultura*, Edizioni Lint, Trieste, 1986.

TEOFRASTO, 1894 = THEOPHRASTVS de Ereso – *Theophrastus of Eresus on winds and on weather signs*, ed. Edward Stanford, Londres, 1894 (tradução inglesa do grego, introdução, notas, apêndice, numeração e nomenclatura dos Ventos na Antiguidade por James G. WOOD).

TOYNBEE, 1972 = Jocelyn Mary Catherine TOYNBEE – *A Arte dos Romanos*, Editorial Verbo, Coleção Historia Mundi, N.º 32, Lisboa, 1972 (tradução portuguesa a partir do inglês *The Art of the Romans*, London, 1965).

TOYNBEE, 1985 = Jocelyn Mary Catherine TOYNBEE – *Animals in Roman life and art*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres, 1985.

UREÑA PRIETO, UREÑA PRIETO e PENA, 1995 = Maria Helena de Teves Costa UREÑA PRIETO, João Maria de Teves Costa UREÑA PRIETO e Abel de Nascimento PENA – *Índices de nomes próprios gregos e latinos*, Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 1995.

VEGAS MINGUELL, 1973 = Mercedes Vegas MINGUELL – *Cerámica común romana del Mediterráneo Occidental*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1973.

VERGÍLIO, 1997 = Publius VERGILIVS Maro – *Obras de VIRGÍLIO: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, Temas e Debates, Lisboa, 1997 (tradução portuguesa, introdução e notas por Agostinho da Silva, a partir do latim *Ecloga, Georgica, Æneis*).



VERGÍLIO, 2004 = Publius VERGILIUS Maro – *Bucólicas. Geórgicas*, Alianza Editorial, Col. El libro de bolsillo: Clásicos de Grecia y Roma, 6ª ed., Madrid, 2004 (tradução espanhola, introdução e notas por Bartolomé Segura Ramos, a partir do latim *Ecloga, Georgica*).

VERGÍLIO, 2005 = Publius VERGILIUS Maro – *Eneida*, Bertrand Editora, Lisboa, 2005 (tradução portuguesa por Professores de Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, a partir do latim *Æneis*).

VERSNEL, 1970 = H.S. VERSNEL – *Triumphus: an inquiry into the origin, development and meaning of the roman triumph*, E. J. Brill, Leiden, 1970.

VEYNE, 1990 = Paul VEYNE (dir.) – *História da Vida Privada*, Vol. 1, «Do Império Romano ao ano mil», Edições Afrontamento, 2ª ed., Porto, 1990 (tradução portuguesa por Maria José Magalhães, com revisão científica de Armando Luís Carvalho Homem, a partir do francês *Histoire de la vie privée*, tome 1, «De L'Empire romain à l'an mil», Le Seuil, Paris, 1987).

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, 2009 = Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN – *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*, Col. Biblioteca de Historia del Arte, N.º 16, Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009.

VITRÚVIO, 2006 = Marcus VITRUVIUS Pollio – *Tratado de Arquitectura*, IST Press, Lisboa, 2006 (tradução portuguesa, introdução e notas por M. Justino Maciel, a partir do latim *De Architectura*, com ilustrações de Thomas Nobre Howe).

WALTZ, 1931-1974 = Pierre WALTZ (org.) – *Anthologie Grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1931-1974 (tradução francesa e compilação por Pierre Waltz, a partir de vários textos gregos).



. Publicações Periódicas

A.A.V.V., 1976 = AA.VV. – «Mosaïques d'écors de sols», in *Les Dossiers de l'Archéologie*, nº 15, mars – décembre, Paris, 1976.

A.A.V.V., 1978 = AA.VV. – «Mosaïque Romaine. L'Âge d'Or de l'École d'Afrique», in *Les Dossiers de l'Archéologie*, nº 31, novembre – décembre, Paris, 1978.

AA.VV (no prelo) = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, Sebastián VARGAS VÁZQUEZ, S. BRAVO JIMÉNEZ, J.M. HUECAS ATENCIANO e L. SUÁREZ CANO – «Hallazgo de nuevos mosaicos en Écija (Sevilla)», in *ROMVLA*, revista de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, no prelo, p. 247-288.

ACUÑA CASTROVIEJO, 1971 = Fernando ACUÑA CASTROVIEJO – «Notas introductorias para el estudio de los mosaicos romanos de Galicia», in *Actas do XII Congreso Nacional de Arqueología*, Jaén, 1971. Zaragoza, 1973, p. 715.

ACUÑA CASTROVIEJO, 1973 = Fernando ACUÑA CASTROVIEJO – «Mosaicos romanos de Hispania Citerior, II. *Conventus Lucensis*», in *Studia Archaeologica*, 24, Santiago de Compostela-Valladolid, 1973, p. 20-35.

ALARCÃO, BELOTO, D'ENCARNAÇÃO e ALMEIDA, 1980 – Adília Moutinho ALARCÃO, Carlos BELOTO, José D'ENCARNAÇÃO e Maria Manuel de ALMEIDA – «O Mosaico do Oceano, de Faro», in *Anais do Município de Faro*, N.ºX, Faro, 1980, p. 231ss.

ALMEIDA, 1975 = D. Fernando de ALMEIDA – «Sur quelques mosaïques du Portugal. Torre de Palma et autres», in *La Mosaïque Greco-Romaine, II*, CNRS, Paris, 1975, p. 219-226.



ALMOGUERA SÁNCHEZ, 2008 = José Manuel ALMOGUERA SÁNCHEZ – «Documentación Catastral en Roma», in *Arte Arqueología e Historia*. Asociación “Arte, Arqueología e Historia”, n.º 15, Córdoba, 2008, p. 207-220.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1983 = José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ – «El mosaico del tritón de la villa romana de "La Cocosa" (Badajoz)», Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch, Vol. 3, s.l., 1983, p. 379-388.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1990 = José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ – «La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos», in *Mosaicos Romanos. Estudios sobre iconografía. In Memoriam de Alberto Balil Illana*, Guadalajara 1990, p. 29 et seq.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ e NOGALES BASARRATE, 1994 = José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ e Trinidad NOGALES BASARRATE – «Algunas consideraciones sobre la decoración de *Villae* del *Territorium Emeritense*: Musivaria y Escultura», *Les campagnes de Lusitanie romaine. Occupation du sol et habitats* (J.G. Gorges; M. Salinas de Frias, Eds.), Collection Casa de Velázquez, n.º 47, Madrid-Salamanca, 1994, p. 289-293.

ALVES, 1993-1994 = Francisco J. S. ALVES – «Por mosaicos nunca dantes navegados», Sep. *Conimbriga*, N.ºs XXXII – XXXIII, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1993-1994, p. 247-261.

ALVES, 2007 = Francine de Oliveira ALVES – «O labirinto no mosaico pavimental romano», *Revista de História da Arte*, N.º 3, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva, Lisboa, Abril de 2007, p. 40-51.

ALVES, 2008 = Francine ALVES – «A iconicidade de representações arquitectónicas em mosaicos pavimentais romanos», in *Revista de História da Arte*, N.º 6 – Actas do I Ciclo de Palestras Internacional sobre “Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda”, Instituto de



História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino MACIEL e Raquel Henriques da SILVA, Lisboa, 2008, p. 133-138.

ANTÓNIO e CAETANO, 2009 = Jorge ANTÓNIO e Maria Teresa CAETANO – «Mosaico da “Casa da Medusa” – Alter do Chão», in *Revista de História da Arte*, N.º 5, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva, Lisboa, 2009, p. 288 e 289.

ARCE MARTÍNEZ, 2001 = Javier ARCE MARTÍNEZ - «La villa romana de Carranque (Toledo, España): identificación y propietario», in *CARRANQUE. Centro de la Hispania Romana*, Catálogo de la Exposición. Alcalá de Henares (Madrid), 2001, p. 199 *et seq.*

BACELAR, 1984 = Agatha BACELAR – «Os homens são como os animais? O uso da fábula em *Os trabalhos e Os dias*», in *CALÍOPE: Presença Clássica*, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol.1, n.º 1, Editora 7 Letras, Rio de Janeiro, 1984, p. 33 a 42.

BALIL ILLANA, 1960 = Alberto BALIL ILLANA – «Mosaico de Bellorofonte y la Quimera de Torre de Bell-Lloch (Gerona)», in *Archivo Español de Arqueología*, 33, Madrid, 1960, p. 98-112.

BALIL ILLANA, 1977 = Alberto BALIL ILLANA – «Mosaico com representación de los Trabajos de Hercules hallado en Cártama», in *Jábrega*, N.º 20, Málaga, 1977, p. 27-34.

BARBET, 1984 = A. BARBET (dir.) «Pour un Langage Commum de la Peinture Murale Romaine; Essai de Terminologie – Étude Théorique des Peintures», (réédition du bulletin n.º 4, revu et augmenté), in *Bulletin de Liaison*, N.º 7, Centre d’Étude des Peintures Murales Romaines, Paris, 1984.

BELTRÁN LLORIS, 1990 = Miguel BELTRÁN LLORIS – *Guía de la cerámica romana*, Pórtico, Zaragoza, 1990.



BELTRÁN LLORIS e PAZ PERALTA, 2002 = Miguel BELTRÁN LLORIS e Juan PAZ PERALTA – «Las aguas sagradas del *Municipium Turiaso*: excavaciones en el patio del colegio Joaquín Costa (antiguo Allué Salvador). Tarazona (Zaragoza)», in revista *CÆSARAUGUSTA*, N.º 76, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Zaragoza, 2002, p. 15-427.

BLANCHARD et Alii, 1973 = M. BLANCHARD, J. CHRISTOPHE, J.-P. DARMON, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME, H. STERN – «Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique», in *Bulletin d'AIEMA*, Fasc. 4, Maio, 1973.

BLANCO FREIJEIRO, 1959 = A. BLANCO FREIJEIRO – «Polifemo y Galatea», in *Archivo Español de Arqueología* 32, N.ºs 99-100, Córdoba, 1959, p. 174-177.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1974 = «Circo y fieras en la Roma antigua. Pantomimas y naumaquías», in *Jano*, n.º 119, 1974, p. 91, 93-94, e 97.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1976 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ - «Hispania desde el año 138 al 235», in *Hispania* 36, N.º 132, Madrid, 1976, p. 5-87.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1983 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ - «Gerión y otros mitos griegos de Occidente», in *Gerión*, N.º 1, Universidad de Madrid, Madrid, 1983, p. 21-38.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1984 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – «Mosaicos báquicos de la Península Ibérica», in *Archivo Español de Arqueología*, N.º 57, Madrid, 1984, p. 69-95.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1989 c = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – «Arte (mosaicos), sociedad e historia en la Hispania romana del Alto Duero (siglo IV)», in *Klio* 71.2 (*Festschrift für prof. Dr. Günter*), s.l., 1989, p. 330-343.



BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1989 d = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – «Aspectos comunes de los mosaicos de Cerdeña, África y España», in *L'Africa Romana*, VIII, Gallizzi, Sassari, 1989, p. 911ss.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1994 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ - «Mosaicos hispanos de tema homérico», in *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo. Palencia, Mérida, 1990*, Guadalajara, 1994, p. 279-292.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1997 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – «Retratos en los mosaicos hispanos y del próximo Oriente en el Bajo Imperio (Siria, Jordania)», in *La tradición en la Antigüedad Tardía - Antigüedad Cristiana*, N.º XIV, Murcia, 1997, p. 471-487.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ - «Grifos y Ketoi en mosaicos de Italia, Hispania, Africa y el Oriente», in *IMAGO ANTIQVITATIS – de l'Archeologie à l'Histoire, Religions et Iconographie du Monde Romain*, Mélanges offerts à Robert Turcan rassemblés par Nocolé Blanc et André Buisson, Universités Lyon III et Paris IV – Sorbonne, De Boccard, Paris, 1999, p. 119-131.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2001 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – «Mosaico báquico de Baños de Valdearados (Burgos, España)», in *La mosaïque gréco-romaine VIII, Actes du VIIIème Colloque International pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale. Lausanne (Suisse): 6-11 octobre 1997*, Lausanne 2001, p. 177-189.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2002 a = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – «Mosaicos de tema marino en Siria, Israel, Jordania, Norte de África, Hispania y Chipre», in *L'Africa romana 14. Lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale: geografia storica ed economia. Atti del XIV Convegno di Studio. Sassari, 7-10 dicembre 2000*, Roma, 2002, p. 569-578.



BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2002 b = José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – «Cultos e devoções de cariz aquático no Ocidente em contextos paleohispânicos», in *Religiões da Lusitânia: Loquuntur Saxa (catálogo)*, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2002, p. 21-24.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2003 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – «El mosaico romano en Hispania», in *El Mediterráneo y España en la antigüedad. Historia, religión y arte*, Madrid, 2003, p. 790-796.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ e GARCÍA-GELABERT, 1992 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ e María Paz GARCÍA-GELABERT – «Influencia griega en Cástulo (Linares, Jaén). La necrópolis de 'El Estacar de Robarinas'», in José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ – *Fenicios, Griegos y Cartagineses en Occidente*, Madrid, 1992, p. 422-430.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ et Alii, 1986 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, María Luz NEIRA JIMÉNEZ y María del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – «La mitología en los mosaicos hispano-romanos», in *Archivo Español de Aqueología*, Vol. 59, N.^{os} 153-154, Madrid, 1986, p. 101-162.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ et Alii, 1993 = José Maria BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ, María Luz NEIRA JIMÉNEZ – «Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)», in *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, Tomo VI, 1993, p. 221-296.

BONA LÓPEZ e NUÑEZ MARCEN, 1985 = Ignacio Javier BONA LÓPEZ e Julio NÚÑEZ MARCÉN – «Avance al estudio del mosaico romano localizado en la c/ Tudela, 13 de Tarazona (Zaragoza)», in *Turiaso*, N.º 6, 1985, p. 63-84.

BRITO REBELO (?), 1882 = BRITO REBELO, «Antiguidades de Faro», in *O Occidente*, N.º 138, 21 de Outubro de 1882, p. 240.



BRUNEAU, 1976 = Philippe BRUNEAU – «Quand la Grèce inventait la mosaïque», in *Les dossiers de l'archéologie*, N.º 15, Paris, 1976, p. 16-25.

BRUNEAU e VATIN, 1964 = Philippe BRUNEAU e Claude VATIN – «Une nouvelle mosaïque a Délos», in *Bulletin de Correspondance Hellénique*, N.º 88, École Française d'Athènes, Librairie Fontemoing, Paris, 1964, p. 253-266.

CABALLER GONZÁLEZ, 2001 = M. CABALLER GONZÁLEZ – «Un tebeo de la Antigüedad: una nueva interpretación del texto latino del mosaico de Fuente Álamo (Puente Genil), Córdoba», in *Faventia*, N. 23-2, Universidad de Valencia, Departamento de Filología Clásica, Valencia, 2001, p. 111-127.

CAETANO, 2007 a = Maria Teresa CAETANO – «*OPERA MVSIVA*: Uma breve reflexão sobre a origem, difusão e iconografia do mosaico romano», *Revista de História da Arte*, N.º 3, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva, Lisboa, Abril de 2007, p. 53-83.

CAETANO, 2007 b = Maria Teresa CAETANO – «“O Último Porto de Ulisses”: história, urbanismo e arte de *Felicitas Iulia Olisipo*», in *Revista de História da Arte*, N.º 4, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva, Lisboa, 2007, p. 54-117.

CAETANO, MOURÃO e ANTÓNIO (no prelo) = Maria Teresa CAETANO, Cátia MOURÃO e Jorge ANTÓNIO – «Notice: Mosaic of the «House of the Medusa» (Portugal, Alter do Chão), in *Actas do XIth International Mosaic Colloquium – AIEMA-Turkey, Bursa*, Outubro de 2009 (no prelo).



CANIVET, 1979 = Maria-Teresa e Pierre CANIVET – «L'ensemble ecclésial de Hūarte d'Apamène (Syrie) (campagnes de 1973-1976)», in *Syria. Archéologie, Art et Histoire*, Institut Français du Proche-Orient, Vol. 56, N.º 1, 1979, p. 65-98.

CERQUEIRA, 2009 = Luís M. G. CERQUEIRA – «Vergílio e a invenção da paisagem simbólica», in *Actas do VII Congresso Internacional da APEC – Associação Portuguesa de Estudos Clássicos: Espaços e Paisagens: Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*, Vol. II, «Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção», *Humanitas Supplementum*, Coord. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira, Paula Barata Dias, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, Universidade de Évora, Évora, 10-12 de Abril de 2008, p. 139-146.

CHAVES, 1916 = Luís CHAVES – «Estudos Lusitano-Romanos – A *Villa* de Santa Vitória do Ameixial (Concelho de Estremoz), Escavações de 1915-1916», in *O Archeólogo Português*, Vol. XXX, Lisboa, 1916, p. 14-117.

CHAVES, 1936-1938 = Luís CHAVES – «Mosaicos lusitano-romanos em Portugal. "Antiquitates"», in *Revista de Arqueologia*, vol. III, Lisboa, 1936-38, p. 58 *et seq.*

COLAVITTI, 2000 = Anna Maria COLAVITTI – «Città "nuove" e reinventate», in revista *Archeo – Attualità del passato*, Numero 5 (183), Maggio 2000, De Agostini – Rizzoli Periodici, Milão, 2000, p. 68-81.

CORRAL CORREDOIRA, 2004 = Pilar Díez del CORRAL CORREDOIRA – «El mar en el fin del mundo: Oceano en la musivaria de Gallaecia», in *GALLAECIA*, 23, revista do Departamento de Historia da Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004, p. 35-56.

DOLLEY, 1893 = Charles S. DOLLEY – «The Thyrsos of Dionysos and the Palm Inflorescence of the Winged Figures of Assyrian Monuments», in *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. XXX, Filadélfia, 1893, p. 109-116.



DURÁN PENEDO, 1996-1997 = Mercedes DURÁN PENEDO – «Imágenes femeninas en los mosaicos de la Hispânia Alto-Imperial», in *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona Vol. XXXVII, 1996-1997.

ÉTIENNE, 2002 = Robert ÉTIENNE – «Novidades sobre o Culto Imperial na Lusitânia», in *Religiões da Lusitânia: Loquuntur Saxa (catálogo)*, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2002, p. 97-104.

FARAL, 1953 = Edmond FARAL – «La Queue de Poisson des Sirènes», in *Romania*, LXXIV, s.l., 1953, p. 433-506.

FERNANDES, 2002 = Luís da Silva FERNANDES – «As *Virtutes*. Seu culto e representação no âmbito da Província da Lusitânia», in *Religiões da Lusitânia: Loquuntur Saxa (catálogo)*, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2002, p. 165-174.

FERNÁNDEZ GALIANO, 1982 = Dimas FERNÁNDEZ GALIANO – «Nuevas interpretaciones iconográficas a mosaicos hispanos», in *Museos I*, 1982, p. 17-27.

FERNÁNDEZ GALIANO, 1984 = Dimas FERNÁNDEZ GALIANO – «El triunfo de Dionisio en mosaicos hispanorromanos», in *AEspA*, N.º 57, 1984, p. 97-114.

FERNÁNDEZ GALIANO, 1989-1990 = Dimas FERNÁNDEZ GALIANO – «Observaciones sobre el mosaico de Mérida con la eternidad y el cosmos», in *Anas*, 2-3, 1989-1990, p. 173-182.

FERREIRA, 1994 = Marta Nunes FERREIRA – «Os Mosaicos de Villa Cardílio. Tentativa de descrição», in *Nova Augusta* (Revista de Cultura), N.º 8, Setembro de 1994, Câmara Municipal de Torres Novas, Torres Novas, 1994, p. 45-82.

FIGUERAS, 2000 a = Pau FIGUERAS – «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (I)», in *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da



Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distância, Serie II, História Antigua, Tomo 13, Madrid, 2000, p. 261-296.

FIGUERAS, 2000 b = Pau FIGUERAS – «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (II)», in *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distância, Serie II, História Antigua, Tomo 13, Madrid, 2000, p. 297-320.

FIGUERAS, 2001 = Pau FIGUERAS – «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (III)», in *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distancia, História Antigua, Tomo 14, Madrid, 2001, p. 129-169.

FIGUERAS, 2004 a = Pau FIGUERAS – «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (IV)», in *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distância, Serie II, História Antigua, Tomo 15, Madrid, 2004, p. 43-86.

FIGUERAS, 2004 b = Pau FIGUERAS – «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (V)», in *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distância, Serie II, História Antigua, Tomo 16, Madrid, 2004, p. 241-274.

FRANCO, 1943 = Mário Lyster FRANCO – «As Ruínas Romanas de Milreu e os últimos trabalhos nelas efectuados por intermédio da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais», Separata do *Boletim da Junta da Província do Algarve*, Bertrand Editora, Lisboa, 1943.

FUENTES OLMO, 2002 = Francisco FUENTES OLMO – «Intervenciones en el Patrimonio Histórico: Extracción y restauración de un fragmento de mosaico decorativo de la Villa



romana de la Estación. Antequera», in *Boletín Informativo del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Málaga*, Nº 23, Febrero de 2002.

GARCÍA Y BELLIDO, 1953 = Antonio GARCÍA Y BELLIDO – «Dos “*villæ rusticae*” recientemente excavadas – La villa romana de “La Cocosa”, cerca de Badajoz», in *Archivo Español de Arqueología*, 26, N.º 87, Madrid, 1953, p. 207-217.

GARCÍA Y BELLIDO, 1961 = Antonio GARCÍA Y BELLIDO – «El Arte provincial griego en España», in *Atti del Settimo Congresso Internazionale di Archeologia Classica*, Vol. III, «L’Erma» di Bretschneider, Roma, 1961, p. 187-194.

GARCÍA Y BELLIDO, 1965 = Antonio GARCÍA Y BELLIDO – «Los mosaicos romanos de la Plaza de la Corredera en Córdoba», in *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLVII, Córdoba, 1965, p. 183-196.

GARCÍA SÁNCHEZ, 2008 = Jorge GARCÍA SÁNCHEZ – «La Real Academia de San Fernando y la Arqueología», in *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, N.ºs 106 e 107, Madrid, 2008, p. 9-48.

GARCÍA SANDOVAL, 2005 = Juan GARCÍA SANDOVAL – «Musivaria: arte y técnica. Taller de Mosaicos romanos», *Revista ArqueoMurcia*, Nº2, Julho de 2005, CARM, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Cultura, Servicio de Patrimonio Histórico, p. 1-88.

GUIMIER-SORBETS, 2004 = Anne-Marie GUIMIER-SORBETS – «Dionysos dans l’Andrôn. L’Iconographie des mosaïques de la Maison Grecque au IV^{ème} et au III^{ème} Siècle avant J.C.», in *Mélanges de l’École Française de Rome. Antiquité*, Tomo 116, Paris, 2004, p. 895-932.

HAUSCHILD, 1984 a = Theodor HAUSCHILD – «A Villa Romana de Milreu, Estói, (Algarve)», in *Arqueologia*, 9, Porto, 1984, p. 94-104.



HAUSCHILD, 1984 b = Theodor HAUSCHILD – «Die Mosaiken am podium des wasserheiligtums von Milreu, Estói (Algarve)», in *La Mosaïque gréco-romaine*, IV, C.N.R.S. e UNESCO, s. l., 1984, p. 285-291.

HAUSCHILD, 1989-1990 = Theodor HAUSCHILD – «Arquitectura religiosa romana en Portugal», in *Anais*, 2-3, Museo de Arte Romano, Merida, 1989-1990, p. 57-75.

HAUSCHILD, 1988 = Theodor HAUSCHILD – «O edifício de Culto do complexo de ruínas romanas perto de Estói, na província da Lusitânia», separata de *Arqueologia e História*, série X, Vol, I/II, (1), 1984-1988.

HAUSCHILD, 2008 = «A arquitectura e os mosaicos do “edifício de culto” ou “Aula”», in *Revista de História da Arte*, N.º 6 – Actas do I Ciclo de Palestras Internacional sobre “Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda”, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino MACIEL e Raquel Henriques da SILVA, Lisboa, 2008, p. 17-31.

KREMER, 1999 a = Maria de Jesus Duran KREMER – «Contribuição para o estudo de alguns mosaicos romanos da Gallaecia e da Lusitania», in Actas do V Congresso Internacional de Estudos Galegos, Universidade de Tréveris, 8 a 11 de Outubro de 1997, Vol. I, Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, Trier, 1999, p. 514 *et seq.*

KUZNETSOVA-RESENDE, 2007 = Tatiana KUZNETSOVA-RESENDE – «A Aventura da Alma (ou a inserção de um mosaico romano no seu contexto histórico)», in *Artis*, n.º 6, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 73-92.



LANCHA, 1983 = Janine LANCHACHA – «La mosaïque cosmologique de Mérida: étude technique et stylistique. (I)», in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, N.º 19, s.l., 1983, p. 17-68.

LANCHA, 1984 = Janine LANCHACHA – «Les mosaïstes dans la vie économique de la Péninsule Iberique, du I^{er} au IV^{ème} siècles: état de la question et quelques hypothèses», in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, N.º 20, s.l., 1984, p. 45-61.

LANCHA, 1986 = Janine LANCHACHA – «O Mosaico “Oceano” descoberto em Faro (Algarve)», *Separata dos Anais do Município de Faro*, N.º XV, Faro, 1986, p. 151-188.

LAVAGNE, 1979 = Henry LAVAGNE – «Au dossier des mosaïques Héracléennes: la mosaïque de Saint-Paul-lès-Romans», in *Revue Archéologique*, N.º 2, 1979, p. 269-290.

LEITE DE VASCONCELOS, 1903 = José LEITE DE VASCONCELOS – «Notícias Várias», in *O Archeólogo Português*, VII, Lisboa, 1903.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998 = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – «El mito de Perseo en los mosaicos romanos. Particularidades hispanas», in *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distancia, Serie II, Historia Antigua, Tomo 11, Madrid, 1998, p. 435-491.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1999 a = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – «Escenas de uenatio en mosaicos hispanorromanos», *Gerião*, N.º 9, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991, p. 245-262.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1999 b = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO - «The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain», *Assaph*, N.º 4, Departamento de História Antigua y Arqueología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid, 1999, p. 35-60.



LÓPEZ MONTEAGUDO, 2001 = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – « Los mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas», in *Actes du Colloque International pour l'Étude de Mosaïque Antique et Médiévale – La Mosaïque Gréco-Romaine VIII. Lausanne – 6-11 Octobre 1997*, ed. Daniel Paunier e Christophe Schmidt, Lausanne, 2001, p. 130-146.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2005 = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – «La iconografía del dios Oceanos en los mosaicos hispano-romanos», in *Actas do Xº Congresso da AIEMA*, Conimbriga, 28 de Outubro a 3 de Novembro de 2005 (no prelo).

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 a = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – «Oceanus on the Roman Mosaic Pavements of Spain», in *Cura Aquarum in Ephesus – Proceedings of the Twelfth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engeneering in the Mediteranean Region*, Ephesus / Selçuk, Turkey, October 2-10, 2004, Peeters, Leuven-Paris-Dudley, MA, 2006, p. 485-492.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 b = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – «Las casas de los extranjeros en la colonia Augusta Firma Astigi (poster)», in *L'África romana – Mobilità delle persone e dei popoli, dinamiche migratory, emigrazioni ed immigrazioni nelle province occidentali dell'Impero romano*, Atti del XVI convegno di studio, Rabat, 15-19 dicembre 2004, Caroci Editore, Roma, 2006, p. 107-132.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 c = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – «Lo provincial y lo original en los mosaicos romanos», in *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la Profesora Pilar León Alonso*, ed. D. Vaquerizo e J. F. Murillo, Córdoba, 2006, p. 271-292.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2007 = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – «Nets and Fishing Gear in Roman Mosaics», in *Ancient nets and fishing gears. Proceedings of the international workshop on «nets and fishing gears in classical antiquity: a first approach»*, Cádiz, November 15-17, 2007, p. 156-381.



LÓPEZ MONTEAGUDO, 2008 = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – «La imagen opuesta o antitética. Algunos ejemplos musivos», in *Le due partie acquise. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, ed. E. La Rocca e P. Léon, Roma, 2008, pp. 255-268.

LÓPEZ MONTEAGUDO e SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1995 = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO e María del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo», *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación a Distancia, Serie II, Historia Antigua, Tomo 8, Madrid, 1995, p. 383-438.

LÓPEZ PALOMO, 1985 = L. A. LÓPEZ PALOMO – «Excavaciones de urgencia en la villa de Fuente Alamo (Puente Genil, Córdoba)», in *AArqA*, II, 1985, p. 105-115.

LÓPEZ PALOMO, 2007 = L. A. LÓPEZ PALOMO – «El complejo arqueológico de Fuente Álamo (Puente Genil). Excavaciones actualmente en marcha», *Arte, Arqueología e Historia*, n.º 14, 2007, p. 145-156.

MACIEL, 1993-1994 = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – «A propósito das chamadas “Conservas de Água da Rua da Prata”», in *Conimbriga*, vol. XXXII-XXXIII, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1993-1994, p. 145-156.

MACIEL, 1994 = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – «Lisboa romana», in *Olisipo (Número especial Comunicações ao Simpósio Lisboa em Discussão)*, II série, n.º 1. Boletim do Grupo “Amigos de Lisboa”, Lisboa, 1994, p. 33-42.

MACIEL, 1995 a = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – «A Época Clássica e a Antiguidade Tardia (séculos II a.C.- II d.C.)» e «A arte da Antiguidade Tardia (séculos III-VIII, ano de 711)», in *História da Arte Portuguesa*, direcção de Paulo Pereira, Vol. I, *Da Pré-História ao «Modo Gótico»*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p. 78-145 e 103-146.



MACIEL, 1995 b = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – «Os “Proemia” Vitruvianos», in *Estudos de Arte e História – Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, Vega, Lisboa, 1995, p. 345-371.

MACIEL, 2000 = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – «Fragmento de mosaico do baptistério da *Ecclesia* do Montinho das Laranjeiras (Alcoutim)», in *Cristo fonte de esperança*, catálogo da exposição do grande Jubileu do ano 2000, 17 de Junho a 17 de Setembro, Diocese do Porto, Porto 2000, p. 266 *et seq.*

MACIEL, 2007 = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – «Do *Topos* Clássico à Paisagem Cultural: Sintra e a sua envolvência na Antiguidade», in *Revista de História da Arte*, N.º 4, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva, Lisboa, 2007, p. 28-53.

MACIEL, 2008 a = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – «A propósito de um mosaico egitanense», in *Revista de História da Arte*, N.º 6 – Actas do I Ciclo de Palestras Internacional sobre “Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda”, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino MACIEL e Raquel Henriques da SILVA, Lisboa, 2008, p. 229-237.

MACIEL, 2008 b = Manuel Justino Pinheiro MACIEL – «A barca de Ulisses como imagem-signo», in *Revista de História da Arte*, N.º 6 – Actas do I Ciclo de Palestras Internacional sobre “Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda”, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino MACIEL e Raquel Henriques da SILVA, Lisboa, 2008, p. 254-267.

MAGUIRE, 1991 = Eunice Dauterman MAGUIRE – «Out of the Depths, Early Christian Swimmers and Sea-Creatures», in *Abstracts of Papers from Seventeenth Annual*



Byzantine Studies Conference, 8-10 November, 1991, Holy Cross Greek Orthodox School of Theology, Brookline, Massachusetts, Session 11, p. 48.

MOITA, 1951 = Irisalva. N. MOITA – «O mosaico luso-romano da Póvoa de Cós», in *O Arqueólogo Português, Nova Série, I, 1951, p. 131-141.*

MONDELO PARDO e TORRES CARRO, 1985 = María Rita MONDELO PARDO e Mercedes TORRES CARRO – «El mosaico romano de Casariche (Sevilla)», in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Tomo 51, 1985, p. 143-157.*

MOURÃO, 2005 = Cátia MOURÃO – «Mosaicos romanos com motivos aquáticos em Portugal», in *Actas do X Congresso Internacional da AIEMA, Conimbriga, 28 de Outubro a 3 de Novembro de 2005 (no prelo).*

MOURÃO, 2008 b = «Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal – Decorativismo e Simbolismo», in *Revista de História da Arte, N.º 6 – Actas do I Ciclo de Palestras Internacional sobre “Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda”, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino MACIEL e Raquel Henriques da SILVA, Lisboa, 2008, p. 115-131.*

NAVARRETE ORCEA, 2004 = Antonio Ramón NAVARRETE ORCEA – «Estudio bibliográfico y mitológico del mosaico romano de Santisteban del Puerto», in *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, N.º 189, 2004, p. 131-152.*

NEIRA JIMÉNEZ, 1990 = María da Luz NEIRA JIMÉNEZ – «Mosaico de los Tritones de Itálica en el contexto iconográfico del *thiasos* marino en Hispânia», in *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo, Palencia-Merida, 1990, p. 359 et seq.*



NEIRA JIMÉNEZ, 1991 = María da Luz NEIRA JIMÉNEZ – «Acerca de las representaciones de *thiasos* marino en los mosaicos romanos tardoantiguos de Hispania», in *Antigüedad y Cristianismo*, III, s.l. 1991, p. 513-519.

OLEIRO, 1951 = João Manuel Bairrão OLEIRO – «Materiales arqueológicos de Conimbriga. El mosaico del Laberinto», *A. E. A.*, 24, 1951, p. 97ss.

OLEIRO, 1990 = João Manuel Bairrão OLEIRO – «O tema do labirinto nos mosaicos portugueses», in *Actas do IV Colóquio Internacional sobre Mosaico Antigo*, Palencia, Mérida, 1990, p. 273-278.

OLEIRO, 1993 = João Manuel Bairrão OLEIRO – «Mosaico Romano», in *História da Arte em Portugal*, Vol. I, *Do Paleolítico à Arte Visigótica*, direcção de Jorge Alarcão, 2ª ed., Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 110-127.

OLIVEIRA, 2007 = Cristina Fernandes de OLIVEIRA – «Estácio da Veiga e a ilustração de mosaicos: o caso de Milreu», in *Actas do 4º Encontro de Arqueologia do Algarve, Percursos de Estácio da Veiga*, XELB 7, Silves, 24 e 25 de Novembro, 2007, p. 143-158.

OLMOS, 1997 = Ricardo OLMOS – «Mitos y Ritos en Grecia», in *Cuadernos de Historia* 16, N.º 94, Madrid, 1997, p. 16 ss.

PAÇO e FARRAJOTA, 1966 = Afonso do PAÇO e José FARRAJOTA – «Subsídios para uma Carta Arqueológica do Concelho de Loulé», separata de *Arqueologia e História*, 8ª série, Vol. XII, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa, 1966.

PALOL SALELLAS, 1963 = Pedro de PALOL SALELLAS – «El mosaico de tema oceánico de la villa de Dueñas», in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, XXIX, 1963, p. 14-15.



PAULIÁN, 1979 = Agnès PAULIÁN - «Le dieu Océan en Espagne: un thème de l'Art hispano-romain», in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, N.º 15, s.l., 1979, p. 114-133.

PASÍES OVIEDO e CARRASCOSA MOLINER, 2004 = Trinidad PASÍES OVIEDO e Begoña CARRASCOSA MOLINER - «Pavimentos musivos de la comunidad valenciana: situación actual y problemática de conservación», in *Actas del XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Murcia, 2004, p. 513-520.

PÉREZ SUESCUN e RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1997 = Fernando PÉREZ SUESCUN e María Victoria RODRÍGUEZ LÓPEZ - «Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica», sep. *Anales de Historia del Arte*, nº 7, Servicio Publicaciones UCM, Madrid, 1997.

PESSOA, 1991 = Miguel PESSOA - «Villa Romaine de Rabaçal, Penela (Coimbra-Portugal): Réalités et Perspectives», in *Conimbriga*, revista do Instituto de Arqueologia da Faculdade de letras da Universidade de Coimbra, Vol. XXX, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1991, p. 109-119.

PESSOA, 2005 = Miguel PESSOA - «Contributo para o estudo dos mosaicos romanos no território das civitates de *Æminium* e de *Conimbriga*, Portugal», in *Revista Portuguesa de Arqueologia*, Vol. 8, N.º 2, 2005, p. 363-401.

PESSOA, 2008 = Miguel PESSOA - «Retratos ou Alegorias nos mosaicos das Estações do Ano da *Villa Romana* do Rabaçal, Penela, Portugal?», in *Revista de História da Arte*, N.º 5, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva, Lisboa, 2008, p. 39-65.

PICARD, 1975 = Gilbert-Charles PICARD - «Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida», in *C.M.G.R.*, II, Ed. C.N.R.S., París, 1975, p. 119-124.



PICARD, 1995 = Gilbert-Charles PICARD – «La Richesse des Mosaïques de Tunisie», in *Les Dossiers d'Archeologie*, Dijon, Nº 200, janvier – février 1995, p. 82-91.

ROYO GUILLEN e FERNÁNDEZ GALIANO, 1992 = J. J. ROYO GUILLEN e D. FERNÁNDEZ GALIANO – «La villa Tardorromana de La Malena en Azuara y el mosaico de las bodas de Cadmo y Harmonia, in *Journal of Roman Archaeology*, 5, s.l., 1992, p. 148-177.

RAMALLO ASENCIO, 1990 = Sebastián RAMALLO ASENCIO – «Talleres y Escuelas Musivas en la Peninsula Ibérica», in *Mosaicos Romanos. Estudios sobre Iconografía. In Memoriam de Alberto Balil Illana*, Madalejana, 1990, p. 135-170.

RAMALLO ASENCIO e RUIZ VALDERAS, 1994 = Sebastián RAMALLO ASENCIO e, Elena RUIZ VALDERAS – «Un edículo republicano dedicado a Atargatis en Cartago Nova», in *Archivo Español de Arqueología*, 67, Madrid, 1994, p. 79 - 102.

RIBEIRO, 1982-1983 = José RIBEIRO – «Estudos histórico-epigráficos em torno da figura de *L. Iulius Maelo Caudicus*» in *Sintria*, I-II (1), Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia, Sintra, 1982-1983, p. 151-476.

ROSA, 1969 = José António Pinheiro ROSA – «O passado, o presente e o futuro das ruínas de Milreu. - Estudo apresentado à Câmara Municipal de Faro pelo Professor José António Pinheiro Rosa em Setembro de 1967», in *Anais do Município de Faro*, Faro, 1969, p. 66-96.

RUBIO MUÑOZ, 1988 = Luis-Alonso RUBIO MUÑOZ – «Excavaciones en la villa romana de “El Pesquero” (Pueblonuevo del Guadiana, Badajoz). Campañas de 1983 y 1984», in *Extremadura Arqueológica*. I. Salamanca, 1988, p. 187 e ss.

RUEDA ROIGÉ, 2004 = Francesc-Josep de RUEDA ROIGÉ - «El mosaico del circo documentado en Itálica», in *LOCVS AMOENVVS*, N.º 7, Barcelona, 2004, p. 7-25.



RUIZ CECILIA, 1998 = José Ildefonso RUIZ CECILIA – «Sobre un mosaico romano hallado en Osuna en 1932», in *Apuntes 2: Apuntes y documentos para una Historia de Osuna*, N.º 2, s.l., 1998, p. 139-156.

RUIZ DE ELVIRA, 1964-1965 = Antonio RUIZ DE ELVIRA – «Bibliografía», in *Anales de la Universidad de Murcia*, XXIII, 1964-1965, Universidad de Murcia, p. 172 ss.

SAAVEDRA MACHADO, 1965 = J. SAAVEDRA MACHADO – «Subsídios para a História do Museu Etnológico do Dr. Leite de Vasconcelos, 1954-1964», separata de *O Archeólogo Português*, Nova Série, Tomo V, nº 1, M.E.N., Lisboa, 1965.

SAAVEDRA MACHADO, 1969 = J. SAAVEDRA MACHADO – «Documentos de Estácio da Veiga para o estudo da Arqueologia do Algarve. I. Catálogo de plantas, desenhos e mosaicos», in *Actas das I^{as} Jornadas Arqueológicas*, Vol. I, Lisboa, 1969 – 1970, p. 250-380.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1991 = Maria del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – «Sobre el mosaico perdido de Galatea, Itálica (Sevilla)», in *Antigüedad y Cristianismo VIII*, Madrid, 1991, p. 531- 540.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1994 = Maria del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – «La iconografía de Venus marina en los mosaicos hispanos», VI *Colquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia-Mérida 1990)*, Palencia, 1994, p. 393-406.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2004-2005 = Maria del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – «Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua», *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distância, Serie II, Historia Antigua, Tomos 17-18, Madrid, 2004-2005, p. 301-333.



SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2006 a = Maria del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – «Gods and Other Mythological Beings in the Roman Mosaics in Hispania in Relation to Water», in *Cura Aquarum in Ephesus – Proceedings of the Twelfth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engineering in the Mediteranean Region*, Ephesus / Selçuk, Turkey, October 2-10, 2004, Peeters, Leuven-Paris-Dudley, MA, 2006, p. 475-482.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2006 b = Maria del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – «Interrelación del tipo iconográfico de Venus armada en los mosaicos romanos de Africa, Hispania y Chipre», in *acti del XVI Convegno Internazionale su l'Africa romana. Mobilità delle persone e dei popoli, emigrazioni ed inmigrazioni nelle province occidentali dell'Impero romano*, Università di Sassari - Italia, Rabat, Marruecos 16-19 diciembre 2004, Roma 2006, p. 123-142.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2008 = Maria del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ – «Interrelación iconográfica de Thetys y Thalassa en los mosaicos hispanorromanos», in *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distância, Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología, Tomo 1, Madrid, 2008. p. 315-320.

SERPA PINTO, 1934 = Rui SERPA PINTO – «Inventário dos Mosaicos Romanos em Portugal», in *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, 1, Madrid, 1934, p. 161-179.

SERRANO RAMOS e RODRÍGUEZ OLIVA, 1975 = Encarnación SERRANO RAMOS e Pedro RODRÍGUEZ OLIVA – «El mosaico de Bellerofonte de la Villa de Puerta Oscura – en memoria del Professor Ranuccio Bianchi-Bandinelli», in *Jábrega*, N.º 9, 1975, p. 57-61.

STIERLIN, 1993 = Henri STIERLIN – «La Province “Africa” et ses Mosaïques: ou la Tunisie Romaine», *L’Oeil*, N.º 451, Paris, mai 1993, p. 22-29.



SMITH, 2009 = Justin E. H. SMITH – «“The Unity of the Generative Power”: Modern Taxonomy and the Problem of Animal Generation», in *Perspectives on Science*, Vol. 17, N.º 1, The Massachusetts Institute of Technology, Massachussets, 2009, p. 78-104.

SOUSA, 1947 = Eudoro de SOUSA – «Quem vê Deus, morre...: o mito de Psique», Sep. *Atlântico*, n. 5, Lisboa, 1947.

TORRES CARRO, 1978 = Mercedes TORRES CARRO – «La escena de Ulises y las sirenas del mosaico de Santa Vitória (Portugal)», in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XLIV, Facultad de Filosofía e Letras, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978, p. 89-102.

TORRES CARRO, 1979 = Mercedes TORRES CARRO – «La escena de Ulises y las sirenas del mosaico de Santa Vitória (Portugal)», in *Studia Archaeologica - Estudios sobre mosaicos romanos VI*, N.º 53 Departamento de Prehistoria y Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1979, p. 1 a 27.

TORRES CARRO, 1989 = Mercedes TORRES CARRO – «El Mosaico de Póvoa de Cós, Leiria (Portugal)», in *Actas de la I Mensa Redonda Hispano – Francesa sobre Mosaicos Romanos habida en Madrid en 1985. In Memoriam Manuel Fernández-Galiano*, Ministerio de Cultura, Asociación Española del Mosaico, Fundacion Pastor, Casa de Velázquez, Madrid, 1989, p.145-160.

VÁZQUEZ HOYS e HOYO CALLEJA, 1990 = Ana María VÁZQUEZ HOYS e Javier del HOYO CALLEJA - «La Gorgona y su triple poder mágico (Aproximación a la magia, la brujería y la superstición. II)», in *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distância, Série II, Historia Antigua, Tomo 3, Madrid, 1990, p. 117-182.



VÁZQUEZ HOYS, 1995 = Ana María VÁZQUEZ HOYS - «La religiosidad romana en Hispania y su investigación», in *ILU - Revista de Ciencias de las Religiones*, número 0, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995, p. 271-278.



. Imprensa

O Occidente, nº 138, 21 de Outubro de 1882.

Diario de Sevilla, 14 de Setembro de 2006.

Hoy, 4 de Abril de 2008.

El Periódico de Extremadura, 28 de Junho de 2011.



. Bibliografia Policopiada

ABRAÇOS, 1999 = Maria de Fátima Silva ABRAÇOS – *História da Conservação e Restauro do mosaico Romano (Subsídios para o Conhecimento do Estado de Conservação dos Mosaicos do Sul de Portugal)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte da Antiguidade apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999, policopiado.

ALVES, 2002 = Francine de Oliveira ALVES – *A arquitectura e o mosaico romano de pavimento*, Dissertação de Mestrado em História da Arte da Antiguidade apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002, policopiado.

BOISSEL, 2007 = Ismérie BOISSEL – *L'Égypte dans les mosaïques de l'occident romain: images et représentations (de la fin du II^{ème} siècle avant J.-C. au IV^{ème} siècle après J.-C.)*, Vol. I (texte), Dissertação de Doutoramento em História apresentada à Faculté des Lettres et Sciences Humaines da Université de Reims Champagne-Ardenne, Reims, 2007, policopiado.

BORGES, 1987 = Maria Felisbela BORGES – *Mosaicos Luso-Romanos em Zona de Influência de Olissipo e Collipo*, Dissertação de Mestrado em História da Arte da Antiguidade apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1987, policopiado.

CAETANO, 2009 = Maria Teresa Valente da Silva CAETANO Ferreira Pinto – *ANIMALIA QVÆ LACTE ALVNTVR: simbologia e estética nos mosaicos romanos da Península Ibérica*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009, policopiado.



DIOGO, 2003 = João Emanuel DIOGO – *Mitos das Origens no Próximo Oriente: Horizonte profético e inquietação filosófica*, Trabalho de Licenciatura apresentado à Cadeira de História das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2003, policopiado.

DUFAULT (em desenvolvimento) = *From Theurgy to Alchemy*, Dissertação de Doutoramento em História Antiga, a apresentar em 2011 na McGill University, Montréal (em desenvolvimento), policopiado.

FERREIRA, 1997 = Maria Isabel Rodrigues FERREIRA – *Mitos e Utopias na Descoberta e Construção do Mundo Atlântico*, Dissertação de Mestrado em História da Expansão Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1997, policopiado.

KREMER, 1999 b = Maria de Jesus Duran KREMER – *Die Mosaiken der villa Cardílio (Torres Novas, Portugal). Ihre Einordnung in die musivische Landschaft der Hispania im allgemeinen und der Lusitania im besonderen*, Dissertação de Doutoramento em Arqueologia Clássica no FBIII, Vols. I a IV, Universidade de Trier, Trier, 1999, policopiado.

KUZNETSOVA, 1996-1997 = Tatiana Petrovna KUZNETSOVA – *Os Mosaicos com Motivos Báquicos na Península Ibérica – Contribuição para o estudo diacrónico dos seus significados*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1996-1997, policopiado.

MOORE, 2009 = Casey Catherine MOORE – *Making Monsters: The Monstrous-Feminine in Horace and Catullus*, Dissertação de Mestrado em Artes e Literatura Comparada apresentada ao Colégio das Artes e Ciências da Universidade da Carolina do Sul, Carolina do Sul, 2009, policopiado.



MORGAN, 1984 = Wendy Reid MORGAN – *Constructing the monster: notions of the monstrous in classical Antiquity*, Dissertação de Doutoramento em Filosofia apresentada à Escola de Humanidades da Universidade de Deakin, 1984, policopiado.

MOURÃO, 1993-1994 = Cátia MOURÃO – *O Sarcófago das Quatro Estações*, Trabalho de Licenciatura apresentado à Cadeira de História da Arte da Antiguidade, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1993-1994, policopiado.

NAVARRO SÁEZ, 1979 = Rosario NAVARRO SÁEZ – *Mosaicos romanos de Tarragona*, Tesis doctoral presentada a la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1979, policopiado.

NEIRA JIMÉNEZ, 1992 = María Luz NEIRA JIMÉNEZ – *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y Tritones*, Tesis doctoral presentada a la Universidad Complutense, Madrid, 1992, policopiado.

RIBEIRO, 2006 = Teresa RIBEIRO – *O Bestiário na Iluminura dos Manuscritos Românicos em Portugal*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2006, policopiado.

ROCHA DE MENEZES, 2010 = Filipe Amaral ROCHA DE MENEZES – *Animais Biográficos: um estudo de Poliedro, de Murilo Mendes*, Dissertação de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2010, policopiado.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993 = María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ – *Posídon y el thiasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*, tesis doctoral presentada a la Universidad complutense de Madrid, 1993, policopiado.



ROSÁRIO, 2004 = Maria Augusta Sousa Moreira de Barros ROSÁRIO – *Pintura Romana em Portugal*, Dissertação de Mestrado em História da Arte da Antiguidade apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004, policopiado.

SÁ, 1959 = Maria Cristina Moreira de SÁ – *Mosaicos Romanos de Portugal*, Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1959, policopiado.

SANTOS, 1971 = Maria Luísa Estácio da Veiga Afonso dos SANTOS – *Arqueologia Romana do Algarve: (Subsídios)*, Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas, apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa, 1971, policopiado.



. Recursos Internet

*** Sítio do Virtuale Museum**

(União Latina - <http://dcc.unilat.org/VirtualeMuseum/indexEs.htm>)

LAVAGNE, 2001 – Henry LAVAGNE – «Medusa», in *Mosaico Romano del Mediterráneo*, exposição virtual baseada na exposição real realizada no Museo Arqueológico de Madrid, Espanha, em 2001 (não paginado) – reproduzida no Portal *Virtuale Museum* da página da União Latina –

<http://dcc.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvre.asp?l=Es&e=mosaiques&o=137>
(consulta em 25/09/2006)

*** Sítio da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**

(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – <http://www.cervantesvirtual.com/>):

- Portal Antigua. Historia y Arqueología de las Civilizaciones

AA.VV., 1861-1863 – «Expediente sobre el hallazgo de mosaicos romanos en Elche», da Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, entre 1861 e 1863 (não paginado) – reproduzido na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, in Portal *Antigua. Historia y Arqueología de las civilizaciones* –

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=321766&portal=111>
(consulta em 13/06/2006)

AA.VV., 1912-1925 – «Expediente sobre el hallazgo de mosaicos romanos en Casariche», da Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e da Comisión de Monumentos de Sevilla, entre 1912 e 1925 (não paginado) – reproduzido na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, in Portal *Antigua. Historia y Arqueología de las civilizaciones* –

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=323004&portal=111>
(consulta em 27/03/2007)



CANO Y NIETO, 1771 = Alonso CANO Y NIETO - «Oficio de remisión de las antigüedades halladas en Murviedro (Sagunto), que se depositan en la Real Academia de la Historia», Valencia, 1771 (não paginado) – reproduzido na *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, in Portal Antigua. *Historia y Arqueología de las civilizaciones* –
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=307648&portal=111>
 (consulta em 27/06/2007)

IBARRA Y MANZONI, 1961-1963 = Aureliano IBARRA Y MANZONI – «Grabado litográfico del mosaico de Galatea de Elche», Alicante (Elche), 1861-1863 (não paginado) – reproduzido na *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, in Portal Antigua. *Historia y Arqueología de las civilizaciones* –
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rahis/12283888653473728654435/index.htm>
 (consulta em 23/03/2007)

RADA Y DELGADO, 1877 = J. de Dios de la RADA Y DELGADO – «Antigüedades – Lugo», 9 de Fevereiro de 1877 (não paginado) – reproduzido na *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, in Portal Antigua. *Historia y Arqueología de las civilizaciones* –
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rahis/12048094251200402976402/index.htm>
 (consulta em 21/03/2007).

ROMERO DE TORRES, 1899 = Enrique ROMERO DE TORRES – «Expediente sobre varias fotografías de un mosaico romano descubierto en Córdoba y remitidas por Enrique Romero de Torres», da Real Academia de Historia, de 1 de Dezembro de 1899» (não paginado) – reproduzido na *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, in Portal Antigua. *Historia y Arqueología de las civilizaciones* –
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=322164&portal=111>
 (consulta em 22/06/2007)



SABAU Y LARROYA, 1969 = Pedro SABAU Y LARROYA – «Oficio de remisión del dibujo y descripción de un mosaico hallado en Palencia, para que la Academia dictamine sobre su conservación y adquisición», 21 de Junho de 1969, (não paginado) – reproduzido na *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, in Portal Antigua. Historia y Arqueología de las civilizaciones* –

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rahis/02416100871252942976613/index.htm>

(consulta em 13/06/2006)

TORRE, 1835 = Federico de la TORRE - «Prueba litográfica de un mosaico romano de tema dionisiaco para la obra Inscripciones del Reino de Valencia, del Conde de Lumiares», Valencia, 1835, (não paginado) – reproduzido na *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, in Portal Antigua. Historia y Arqueología de las civilizaciones* –

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=314509&portal=111>

(consulta em 23/03/2007)

VELASCO, 1969? = Justo María de VELASCO – «Dibujo del mosaico romano hallado en las casas nº 4 y 6 de la calle del Arbol del Paraiso, en Palencia. En el centro aparece representada Medusa y a su alrededor las figuraciones humanas de las estaciones. También aparecen caballos marinos, aves y motivos geométricos (greas)», s.l., s.d. (1969?), (não paginado) – reproduzido na *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, in Portal Antigua. Historia y Arqueología de las civilizaciones* –

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rahis/02416100871252942976613/p0000002.htm>

(consulta em 13/06/2006)

*** Sítio da Fundación Universitária Española**

(Fundación Universitária Española – FUEsp – <http://www.fuesp.com>):

RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993 = María Isabel Rodríguez López – «Pervivencias iconográficas del mundo clásico en los códices prerrománicos: la personificación del mar», in



Cuadernos de Arte e Iconografía, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, dir. José Manuel Pita Andrade, Tomo VI, Nº. 11, Madrid, 1993 (não paginado) – <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1124.htm>
(consulta em 25/06/2009)

RODRÍGUEZ LÓPEZ, 2002 = María Isabel Rodríguez López – «*Omnia vincit amor*: iconografía de Eros y Psique», in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, dir. José Manuel Pita Andrade, Tomo XI, Nº. 21, Madrid, 2002 (paginado de 77-101) – <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai21e.pdf>
(consulta em 25/06/2009)

*** *Sítio do Instituto de Estudos Medievais FCSH-UNL***

(Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa):

- *Portal Investigar: Estudos*

(<http://www.fcsh.unl.pt/investigar-iem.htm>):

CHAMBEL, 2006 = Pedro CHAMBEL – «A Evolução do Bestiário Letrado Medieval – uma síntese», Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, 2006 (não paginado) – <http://www.fcsh.unl.pt/iem/investigar-est-iem-chambel02.htm>
(consulta em 16/05/2007)

- *Portal da Revista on-line Medievalista*

(<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista>):

LOPES, 2006 = Paulo LOPES – «Os livros de viagens medievais», in *Medievalista*, N.º 2, revista *on-line* do Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. Bernardo Vasconcelos e Sousa, Ano 2,



Lisboa, 2006 (não paginado) – <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-viagens.htm#ftn29>

(consulta em 11/09/2009)

*** *Sítio da Unidade de Investigação em Ciência, Tecnologia e Sociedade UL***

(Unidade de Investigação em Ciência, Tecnologia e Sociedade – Universidade Lusófona):

- *Portal da Revista on-line Metacrítica*

(<http://metacritica.ulusofona.pt/>):

SANTA BÁRBARA, 2005 = Maria Leonor SANTA BÁRBARA – «Representações do Amor», in *Metacrítica*, Revista de Filosofia da Unidade de Investigação em Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade Lusófona, dir. Fernando dos Santos Neves, N.º 6, Ano 3, Lisboa, 2005 (não paginado) – <http://metacritica.ulusofona.pt/representa%C3%A7%C3%B5es%20do%20amor.pdf>

(consulta em 29/10/2009)

*** *Sítio do Centro de Estudos Religiosos da Universidade de Zurique***

(Religionswissenschaft – <http://www.religionswissenschaft.unizh.ch/idd/>):

BONNET, 2007 = Corinne BONNET – «Melqart», in *Iconography of Deities and Demons: Electronic Pre-Publication*, 2007, p. 1-4 – http://www.religionswissenschaft.uzh.ch/idd/prepublications/e_idd_melqart.pdf

(consulta em 21/03/2010)



** Sítio do Centro Psicoanalítico de Madrid*

(Centro Psicoanalítico de Madrid – <http://www.centropsicoanaliticomadrid.com/>):

- Portal Arqueológico

LLEDÓ SANDOVAL, 2008 = José Luis LLEDÓ SANDOVAL – «Mosaicos en la Aldea de Noheda», Centro Psicoanalítico de Madrid, 2008 (não paginado) – <http://www.centropsicoanaliticomadrid.com/arqueologico.html>
(consulta em 10/10/2009)

** Sítio Domus - Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía*

(Consejería de Cultura / Junta de Andalucía – <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/domus.do>).

** Sítio da Biblioteca Virtual Complutense*

(Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid – <http://www.ucm.es/BUCM/>).

** Sítio da Fototeca Nazionale*

(Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – Ministero per i Beni e le Attività Culturali – <http://fototeca.iccd.beniculturali.it/>)

** Sítio Theoi Project*

(Theoi Greek Mythology – <http://www.theoi.com/>)

